BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

Giovanni Buttafava

Il giovane cinema sovietico

UN AMPIO SAGGIO - DIZIONARIETTO DEI REGISTI
25 FOTOGRAFIE

Scritti di: *AUTERA, CAVALLARO, CHITI, KEZICH, MORANDINI, RONDOLINO, VERDONE, ZANOTTO.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

ANNO XXVII - NUMERO 11 - NOVEMBRE 1966

Sommario

SAGGI

NOTE

I FILM

(*Segue a pag. 3 di copertina*)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXVII - n. 11

novembre 1966

Direttore

Floris L. Ammannati

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti

Redattore capo

Ernesto G. Laura

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urbane).

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telef. 858.030-863.944 - c/c postale n. 1/48668

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofierio 3.

Il nuovo catalogo della Cineteca

Nelle pagine seguenti pubblichiamo integralmente, come già facemmo in passato, il Catalogo della Cineteca Nazionale relativo ai film che essa mette a disposizione dei circoli cinematografici e degli studiosi per il 1967. Alcuni dei titoli indicati apparvero già nelle precedenti edizioni del Catalogo e rappresentano perciò la continuità di un servizio non da oggi in funzione ed attivo. Basta tuttavia gettare anche un rapido sguardo sul ricco elenco per constatare come molte e varie siano le novità, frutto delle accessioni degli ultimi anni. Fra i diciotto film francesi, ad esempio, centrati in prevalenza sul primo decennio sonoro, spicca l'edizione originale e integrale della *Règle du jeu* (1939) di Renoir mai giunto sui regolari schermi italiani. Un particolare sviluppo ha avuto la sezione tedesca, che con trentuno pellicole costituisce una documentazione pressocché completa della storia del cinema germanico sino agli inizi del sonoro: è presente il primo Lubitsch, già coerente allo stile che porterà a perfezione più tardi, in America, sono disponibili tutti i maggiori esponenti del filone di denuncia e di protesta sociale, eco del travaglio e delle crisi della Repubblica di Weimar (in ispecie sarà utile, per chi non abbia frequentato la penultima « retrospettiva » veneziana, accostarsi all'opera, sino a qualche tempo fa poco conosciuta, di Piel Jutzi). In tutt'altro aspetto di questa cinematografia, quello terrorifico, la Cineteca annovera ora l'intero ciclo del *Mabuse* di Lang (salvo, ovviamente, l'appendice realizzata in tempi a noi troppo prossimi dallo stesso regista). Passando alla Gran Bretagna, un film muto e il primo sonoro consentono di cogliere l'opera di Alfred Hitchcock — oggi isterilitosi nel mestiere — alle radici, quando si muoveva nell'ambito di interessanti ricerche linguistiche, mentre *Moulin Rouge* e *Piccadilly* si aggiungono ai più noti *Cape Forlorn* e *Salto mortale* nel ragguagliare sul periodo migliore di E. A. Dupont. Un'altra cinematografia che nel Catalogo trova ora largo spicco è la sovietica, anch'essa grazie a recenti accessioni: accanto agli ormai classici film di Ejženstein e di Pudovkin, i circoli potranno accostare una serie di pellicole ormai collocate in sicura prospettiva storica realizzate da registi come Kulešov, Kosincòv e Trauberg, Kalatozov, Protazanov, Rajzman, Dovženko, in un giro d'anni che va dal '25 al '44, da Lenin a Stalin. Quanto agli Stati Uniti, è in elenco Stroheim con *Greed* e *Queen Kelly*, un De Mille del '19, *Male and Female*, un Lubitsch della maturità, *Angel*. Fra le nazioni minori, alla conoscenza del cinema scandinavo contribuisce una pellicola norvegese del 1940, *Bastard*. Come è ovvio, dati i compiti della Cineteca, il punto di forza anche quest'anno è costituito dai film italiani, che forniscono una indicazione articolata di sessant'anni di storia. Fra le pellicole mute s'è aggiunta fra le altre *Mariute* (1918) di Gustavo Serena, fra quelle sonore *Piccolo mondo antico* (1940) di Soldati. Non va dimenticato, fra l'altro, che nel 1967 cade il centenario della nascita di Luigi Pirandello. Al di fuori della mera occasione cinematografica, la visione del *Fu Mattia Pascal* di Pierre Chenal potrà rivelarsi un avvio ad un reincontro con il grande drammaturgo che, come si sa, si ammalò e morì proprio mentre seguiva le riprese di questo film.

Notizie varie

LUTTI DEL CINEMA — È morto il 14 settembre, a Leningrado, *Nikolàj Cerkasov*, 63, attore sovietico del teatro e del cinema (*Aleksandr Nevskij* e *Ivan Groznij*, Ivan il terribile, di Ejzenstein, *Don Chisciotte* di Kosintzev - su C. pubblicheremo una nota di Leonardo Autera in un prossimo numero); il 17, a Hollywood, *Nestor Paiva*, 61, caratterista americano del cinema e della tv; il 28, annegato nel fiume Huallaga (nella giungla del Perù) mentre girava degli « esterni » per un film, *Eric Fleming*, 41, attore americano di teatro, cinema e tv (protagonista, ad es., della serie di telefilm *Rawhide*); il 5 ottobre, a Londra, *Ada Reeve*, 92, attrice inglese di teatro, tv e cinema (*Night and the City*, 1950, di Dassin); l'11, a Santa Barbara (California), *Robert Phelan*, 81, uno dei primi operatori cinematografici americani (diresse la fotografia delle prime comiche di Chaplin); il 13, a Londra, *Wilfrid Lawson*, 66, attore inglese di teatro e di cinema (fu il padre ubriacone in *Pygmalion*, 1938, di Asquith e Howard); ancòra il 13, a Parigi, *Steve Passeur* (Etienne - Christophe Morin), 67, commediografo, critico cinematografico (« L'Aurore », « Crapouillot »), sceneggiatore (per Gance, de Baroncelli, L'Herbier); il 14, a Beverly Hills (California), *Clifton Webb*, 72, attore americano di teatro e di cinema (protagonista del fortunato ciclo su *Mr. Belvedere*).

I film della Cineteca Nazionale in distribuzione

Ecco l'elenco dei film che la Cineteca Nazionale mette in distribuzione, non commerciale, per il 1967, alle consuete condizioni:

DANIMARCA

1. **FROM CAMILLE TO JOAN OF ARC** — Antologia del cinema muto danese (1907-1927) a cura di Marguerite Engberg (muto con didascalie in inglese - 1972 metri).

FRANCIA

2. **AU BONHEUR DES DAMES (Il tempio delle tentazioni,** 1929) di Julien Duvivier (muto con didascalie in italiano - 2106 m.).
3. **ENTR'ACTE** (1924) di René Clair (muto - 420 m.) e **A NOUS LA LIBERTE (A me la libertà,** 1931) di René Clair (ed. italiana - 2468 m.).
4. **14 JUILLET (Per le vie di Parigi,** 1933) di René Clair (ed. italiana - 2527 m.).
5. **NOUS NE SOMMES PLUS DES ENFANTS (Non siamo più ragazzi,** 1933) di Augusto Genina (ed. originale francese - 2279 m.).
6. **VEILLE D'ARMES (Vigilia d'armi,** 1935) di Marcel L'Herbier (ed. italiana - 2941 m.).
7. **CRIME ET CHATIMENT (Delitto e castigo,** 1935) di Pierre Chenal (ed. italiana - 2516 m.).
8. **LES MUTINES DE L'ELSENEUR (L'ammutinamento dell'Elsinore,** 1936) di Pierre Chenal (ed. italiana - 2670 m.).
9. **LA BELLE EQUIPE (La bella brigata,** 1936) di Julien Duvivier (ed. italiana - 2670 m.).
10. **UN CARNET DE BAL (Carnet di ballo,** 1937) di Julien Duvivier (ed. originale francese - 3154 m.).
11. **DROLE DE DRAME (L'avventura del Dr. Molineux,** 1937) di Marcel Carné (ed. italiana - 2179 m.).
12. **MADEMOISELLE DOCTEUR (Salonicco, nido di spie,** 1937) di G. W. Pabst (ed. originale francese - 3008 m.).
13. **CAFE DE PARIS (Caffè internazionale,** 1938) di Yves Mirande (ed. italiana - 2300 m.).
14. **ENTREE DES ARTISTES (Ragazze folli,** 1938) di Marc Allégret (ed. italiana - 2113 m.).
15. **LA FEMME DU BOULANGER (La moglie del fornaio,** 1938) di Marcel Pagnol (ed. italiana - 3003 m.).
16. **LA REGLE DU JEU** (1939) di Jean Renoir (ed. originale francese - 1841 m.).

17. **LE JOUR SE LEVE (Alba tragica, 1939)** di Marcel Carné (ed. italiana - 2325 m.).

18. **LA FIN DU JOUR (I prigionieri del sogno, 1939)** di Julien Duvivier (ed. italiana - 2448 m.).

19. **GOUPI MAINS ROUGES** (1944) di Jacques Becker (ed. originale francese - 2845 m.).

GERMANIA

20. **DER STUDENT VON PRAG (Lo studente di Praga, 1912)** di Stellan Rye (ed. originale tedesca [muto] - 656 m. in 16 mm.).

21. **MADAME DUBARRY** (1959) di Ernst Lubitsch (ed. con didascalie in cecoslovacco [muto] - 1786 m.).

22. **DIE PUPPE (La bambola di carne, 1919)** di Ernst Lubitsch (ed. originale tedesca [muto] - 1338 m.).

23. **DIE AUSTERNPRINZESSIN (La principessa delle ostriche, 1919)** di Ernst Lubitsch (ed. originale tedesca [muto] - 1103 m.).

24. **CALIGARI (Il gabinetto del dottor Caligari, 1920)** di Robert Wiene (ed. con didascalie in italiano [muto] - 1531 m.).

25. **TORGUS** ovvero **TOTENKLAUS** (1920) di H. Kobe (ed. con duplici didascalie in francese e tedesco [muto] - 1360 m.).

26. **VON MORGENS BIS MITTERNACHT** (1920) di K. H. Martin (ed. originale tedesca [muto] - 1250 m.).

27. **DIE BERGKATZE (La gatta selvatica, 1920)** di Ernst Lubitsch (ed. originale tedesca [muto] - 2140 m.).

28. **HINTERTREPPE (La scala di servizio, 1921)** di Paul Leni e L. Jessner (ed. originale tedesca [muto] - 1160 m.).

29. **DOKTOR MABUSE, DER SPIELER (Il dottor Mabuse, 1922)** di Fritz Lang — prima parte: **DER GROSSE SPIELER** (ed. originale tedesca [muto] - 3582 m.).

30. **DOKTOR MABUSE** ecc. — seconda parte: **INFERNO** (ed. originale tedesca [muto] - 2582 m.).

31. **DIE STRASSE (La strada, 1923)** di Karl Grüne (ed. con didascalie in italiano [muto] - 2195 m.).

32. **DER SCHATZ (Il tesoro, 1923)** di G. W. Pabst (ed. originale tedesca [muto] - 1518 m.).

33. **DIE NIEBELUNGEN (I Nibelunghi, 1923-24)** di Fritz Lang — prima parte: **SIEGFRIEDS TOD (Sigfrido)** (ed. con commento musicale e didascalie in francese - 2270 m.).

34. **DIE NIEBELUNGEN** ecc. — seconda parte: **KRIEMHILDS RACHE (La vendetta di Crimilde)** (ed. con didascalie in italiano [muto] - 1926 m.).

35. **MICHAEL** (1924) di Carl Theodor Dreyer (ed. originale tedesca [muto] - 2131 m.).

36. **DAS WACHSFIGURENKABINETT (Tre amori fantastici, 1924)** di Paul Leni (ed. con didascalie in inglese [muto] - 1758 m.).

37. **DER LETZE MANN (L'ultima risata, 1924)** di F. W. Murnau (ed. con didascalie in inglese [muto] - 2068 m.).

38. **GEHEIMNISSE EINER SEELE (I misteri di un'anima** o **Il caso del prof. Mathias, 1926)** di G. W. Pabst (ed. originale tedesca [muto] - 1480 m.).

39. **ALRAUNE (La mandragora, 1927)** di H. Galeen (ed. originale tedesca [muto] - 2796 m.).

40. **HEIMKEHR (Il canto del prigioniero, 1928)** di Joe May (ed. originale tedesca [muto] - 2864 m.).

41. **UNSER TAGLICHES BROT (Nostro pane quotidiano, 1929)** di Phil Jutzi (ed. originale tedesca [muto] - 1058 m.).

42. **MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLUCK (Il viaggio di mamma Krausens verso la felicità, 1929)** di Phil Jutzi (ed. originale tedesca [muto] - 2956 m.).

43. **JENSEITS DER STRASSE (Al di là della strada, 1929)** di L. Mittler (ed. originale tedesca [muto] - 1633 m.).

44. **DER BLAUE ENGEL (L'angelo azzurro, 1929)** di Josef von Sternberg (ed. originale tedesca - 2723 m.).

45. **CYANKALI** (1930) di H. Tintner (ed. originale tedesca - 2535 m.).

46. **SALTO MORTALE** (1931) di E. A. Dupont (ed. italiana - 2365 m.).

47. **DIE HERRIN VON ATLANTIS (Atlantide, 1932)** di G. W. Pabst (ed. italiana - 2572 m.).

48. **KAMERADSCHAFT (La tragedia della miniera, 1932)** di G. W. Pabst (ed. italiana - 2122 m.).

49. **DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (Il testamento del dottor Mabuse, 1932)** di Fritz Lang (ed. francese - 2604 m.).

50. **BEL AMI** (1939) di Willi Forst (ed. originale tedesca - 2783 m.).

51. **KOMÖDIANTEN (I commedianti, 1941)** di G. W. Pabst (ed. italiana - 2749 m.).

52. **WIENER BLUT (Sangue viennese, 1942)** di Willi Forst (ed. italiana - 2989 metri).

GRAN BRETAGNA

53. **THE LODGER (Il pensionante, 1927)** di Alfred Hitchcock (ed. originale inglese [muto] - 1885 m.).

54. **MOULIN ROUGE** (1928) di E. A. Dupont (ed. originale inglese [muto con commento musicale] - 2407 m.).

55. **PICCADILLY** (1929) di E. A. Dupont (ed. originale [muto] - 2533 m.).

56. **BLACKMAIL** (1929) di Alfred Hitchcock (ed. originale inglese - 2462 m.).

57. **CAPE FORLORN** o **MENSCHEN IM KAFIG (Fortunale sulla scogliera, 1931)** di E. A. Dupont (ed. italiana - 1904 m.).

58. **MAN OF ARAN (L'uomo di Aran, 1934)** di Robert J. Flaherty (ed. originale inglese con sottotitoli in francese - 2153 m.).

ITALIA

59. **CABIRIA** (1913-14) di Piero Fosco (Giovanni Pastrone) (muto - 2544 m.).

60. **IL PICCOLO CERINAIO** (1914) di Augusto Genina (muto - 373 m.).

61. **MARIUTE** (1918) di Gustavo Serena (muto - 563 m.).

62. **ASSUNTA SPINA** (1915) di Gustavo Serena (muto - 1284 m.).

63. **ANTOLOGIA DEL CINEMA ITALIANO** — 1° capitolo: **IL FILM MUTO** (1896-1926) a cura di Antonio Petrucci — 1° tempo (2615 m.).
[a disposizione anche ed. con commento in francese, inglese, tedesco, spagnolo e in 16 mm. in italiano e in francese].

64. **ANTOLOGIA** ecc. — 1° capitolo, 2° tempo (1565 m.).
[a disposizione anche ed. con commento in francese, inglese, tedesco, spagnolo e in 16 mm. in italiano e in francese].

65. **PETROLINI,** antologia comprendente: a) **IL MEDICO PER FORZA** (1930) di Carlo Campogalliani; b) **NERONE** (1930) di Alessandro Blasetti (selezione) (1745 m.).

66. **FIGARO E LA SUA GRAN GIORNATA** (1931) di Mario Camerini (2282 m.).

67. **GLI UOMINI CHE MASCALZONI!** (1932) di Mario Camerini (1812 m.).

68. **1860** (1933) di Alessandro Blasetti (2111 m.).

69. **ACCIAIO** (1933) di Walter Ruttmann (1929 m.).

70. **IL FU MATTIA PASCAL** (1937) di Pierre Chenal (2669 m.).

71. **CONDOTTIERI** (1937) di Luis Trenker (2448 m.).

72. **IL SIGNOR MAX** (1937) di Mario Camerini (2225 m.).

73. **CAVALLERIA RUSTICANA** (1939) di Amleto Palermi (2225 m.).

74. **ETTORE FIERAMOSCA** (1939) di Alessandro Blasetti (2496 m.).

75. **ANTOLOGIA DEL CINEMA ITALIANO** — II° capitolo: **IL FILM SONORO** (1929-1943) a cura di Fausto Montesanti - I° tempo (2240 m.).
[a disposizione anche ed. con commento in francese, inglese, tedesco, spagnolo e in 16 mm. solo in italiano].

76. **ANTOLOGIA** ecc. — II° capitolo, 2° tempo (2972 m.).
[a disposizione anche ed. con commento in francese, inglese, tedesco, spagnolo e in 16 mm. solo in italiano].

77. **PICCOLO MONDO ANTICO** (1940) di Mario Soldati (2907 m.).

78. **QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE** (1942) di Alessandro Blasetti (2576 m.).

79. **OSSESSIONE** (1943) di Luchino Visconti (3268) m.).

80. **PAISÀ** (1946) di Roberto Rossellini (3446 m.).

81. **LA TERRA TREMA** (1947) di Luchino Visconti (ed. integrale - 4523 m.).

SVEZIA E NORVEGIA

82. **KORKARLEN (Il carrettiere della morte,** 1920) di Viktor Sjöström (ed. con didascalie in italiano [muto] - 1320 m.).

83. **EROTIKON (Verso la felicità,** 1920) di Mauritz Stiller (ed. con didascalie in italiano [muto] - 1430 m.).

84. **GOSTA BERLINGS SAGA** (I cavalieri di Ekebù, 1924) di Mauritz Stiller — prima parte (ed. con didascalie in italiano [muto] — 1912 m.).

85. **GOSTA** ecc. — seconda parte (ed. con didascalie in italiano [muto] — 2273 m.).

86. **EN NATT (L'ultima notte,** 1931) di Gustav Molander (ed. con didascalie in italiano — 1919 m.).

87. **BASTARD (Il bastardo,** 1940) di Helge Lunde (ed. italiana — 2629 m.).

U.R.S.S.

88. **NEOBYCIAJNYE PRIKLJUCENIJA MISTERA VESTA V STRANE BOL' SCEVIKOV (Le straordinarie avventure di Mister West nel paese dei bolscevichi,** 1924) di Lev Kulešòv (edizione originale russa [muto] — 1656 m.).

89. **AELITA** (1924) di Jakov Protazanov (ed. originale russa [muto] — 2362 m.).

90. **STACKA (Sciopero,** 1925) di Sergej M. Ejženstein (ed. originale russa [muto] — 1971 m.).

91. **BRONENOSEC POTEMKIN (La corazzata Potemkin,** 1925) di Sergej M. Ejženstein (ed. originale russa [muto] - 1327 m.).

92. **KINO-PRAVDA LENINSKAJA** (1925) di Dziga-Vertov (ed. originale russa [muto] - 690 m.).

93. **MAT' (La madre,** 1926) di Vsevolod I. Pudovkin (ed. con duplici didascalie in francese e tedesco [muto] - 1666 m.).

94. **ZVENIGORA** o **ZAKOLDOVANNOJE MESTO (Il luogo stregato,** 1927) di Aleksandr Dovzenko (ed. originale russa [muto] - 2025 m.).

95. **KONETZ SANKT PETERBURGA (La fine di San Pietroburgo,** 1927) di Vsevolod I. Pudovkin (ed. originale russa [muto] - 1866 m.).

96. **NOVYJ VAVILON (Nuova Babilonia,** 1929) di Grigorij Kòzincov e Lev Trauberg (ed. originale russa [muto] - 2170 m.).

97. **SOL' SVANETII** o **DZHIM SCIUANTE (Il sale della Svanezia,** 1930) di Mikhail Kalatozov (ed. originale russa [muto] - 1412 m.).

98. **VSTRECHNYJ (Contropiano,** 1932) di F. M. Ermler e Sergej Jutkevič (ed. originale russa - 3146 m.).

99. **OKRAINA (Sobborghi,** 1933) di B. V. Barnet (ed. originale russa - 2722 m.).

100. **CIRK (Il circo,** 1936) di Grigorij Aleksandrov (ed. originale russo - 2827 m.).

101. **MY IZ KRONSTADTA (Noi di Kronstadt,** 1936) di E. L. Dzigan (ed. originale russa - 2634 m.).

102. **VOZVRASCENIJE MAKSIMA (Il ritorno di Massimo,** 1937) di G. M. Kozincòv e Lev Trauberg (ed. originale russa - 3147 m.).

103. **POSLEDNJAJA NOCH' (L'ultima notte,** 1937) di Juri Rajzman (ed. originale russa - 2700 m.).

104. **UCITEL' (Il maestro,** 1939) di Sergej Geràsimov (ed originale russa - 3000 m.).

105. **SCIORS** (1939) di Aleksandr Dovzenko (ed. originale russa - 3951 m.).

106. **IVAN GROZNYJ (Ivan il Terribile,** 1944) di Sergej M. Ejženstein (ed. originale russa - 2723 m.).

U.S.A.

107. **JUDITH OF BETHULIA** (1913) di David Wark Griffith (ed. originale con didascalie in inglese [muto] - 1358 m.).

108. **I° PROGRAMMA CHAPLIN :** *a)* **THE TRAMP (Charlot ortolano,** 1915**)** ; *b)* **THE VAGABOND (Il vagabondo,** 1916**)** ; c) **ONE A. M. (Charlot beone,** 1916) (i tre cortom. sono rispettivamente : in ed. italiana, 475 m. ; francese, sonorizzata, 544 m. ; italiana, 510 m.).

109. **II° PROGRAMMA CHAPLIN :** *a)* **THE COUNT (Il Conte,** 1916**)** ; *b)* **THE PAWNSHOP (L'usuraio,** 1916**)** ; c) **THE RINK (Charlot al pattinaggio,** 1916) (i tre cortom. sono rispettivamente : in ed. francese, sonorizzata, 580 m. ; italiana, 568 m. ; italiana, 447 m.).

110. **III° PROGRAMMA CHAPLIN :** *a)* **THE IMMIGRANT (L'emigrante,** 1917**)** ; *b)* **THE CURE (La cura,** 1917**)** ; c) **THE ADVENTURER (L'evaso,** 1917**)** (i tre cortom. sono rispettivamente di m. 510, 713, 510, tutti in ed. italiana).

111. **IV° PROGRAMMA CHAPLIN :** *a)* **A DOG'S LIFE (Ladromania** o **Vita da cani,** 1918**)** ; *b)* **THE PILGRIM (Il pellegrino,** 1923**)** (i due mediom. sono rispettivamente di m. 694 e 1042, ambedue in ed. italiana).

112. **MALE AND FEMALE (Maschio e femmina,** 1919**)** di Cecil B. DeMille (ed. originale con didascalie in inglese [muto] - 2596 m.).

113. **NANOOK OF THE NORTH (Nanuk l'esquimese,** 1922**)** di Robert J. Flaherty (ed. italiana [muto] - 1746 m.).

114. **GREED (Rapacità,** 1924**)** di Erich von Stroheim (ed. originale con didascalie in inglese [muto] - 2988 m.).

115. **QUEEN KELLY** (1928) di Erich von Stroheim (ed. con didascalie in francese [muto] - 523 m.).

116. **THE FRESHMAN (Lui e la palla** o **Viva lo sport !,** 1925**)** di Fred Newmeyer e Sam Taylor, con Harold Lloyd (ed. italiana sonorizzata - 2021 m.).

117. **THE MAN WHO LAUGHS (L'uomo che ride,** 1928**)** di Paul Leni (ed. italiana - 3028 m.).

118. **HALLELUJAH ! (Alleluja !,** 1929**)** di King Vidor (ed. con didascalie in italiano - 2047 m.).

119. **SCARFACE** (1932) di Howard Hawks (ed. originale, in inglese - 2400 m.).

120. **FURY (Furia,** 1935**)** di Fritz Lang (ed. italiana - 2140 m.).

121. **ANGEL (Angelo,** 1937**)** di Ernst Lubitsch (ed. originale in inglese - 2349 m.).

122. **CITIZEN KANE (Quarto potere,** 1941**)** di Orson Welles (ed. originale con sottotitoli in italiano - 3264 m.).

Il giovane cinema sovietico

di GIOVANNI BUTTAFAVA

Proseguendo i nostri panorami sulle cinematografie straniere meno accessibili al pubblico delle normali sale cinematografiche — è di ieri un ampio saggio sul cinema cinese — siamo lieti di pubblicare questo studio esauriente di Giovanni Buttafava sulla più recente generazione del cinema sovietico. Benché una decina di film vengano ogni anno importati e diversi altri siano proiettati nei circoli culturali, la maggior parte del cinema sovietico non giunge tuttora a noi. Buttafava offre un contributo di prima mano, frutto di ripetuti soggiorni a Mosca e di visione diretta e meditata delle opere citate, sulla linea di quell'indagine scientifica della storia del cinema che vuol essere caratteristica della nostra rivista.

Il dotto, diceva Fichte, è destinato alla società, anzi esiste propriamente solo mediante la società e per la società: è una verità assiomatica nella sostanza, ma assai ambigua e alterabile nei suoi contorni effettivi. Così, in una società come quella sovietica, la « missione del dotto » assume un compito sempre più o meno marcatamente didascalico e l'arte diviene un « andare verso il popolo »: ogni autobiografia, precoce o postuma che sia, diventa cronaca, ogni diario è diario in pubblico. In tal modo il processo creativo si struttura in genere secondo schemi e « figure » *riconoscibili*, fisse e ricorrenti, sicché il primo problema per un artista è la liberazione da questi schemi interni ed esterni, la conquista di un modo di dibattere e comunicare il più possibile aperto e disinvolto.

Su questa via sorge un altro ostacolo, l'« antischema », cioè il discorso sedicente libero e aperto, ma in realtà altrettanto condizionato, discendendo la rottura dello schematismo tematico e linguistico, da una volontà esibizionistica. Ne nascono opere paradossalmente schiave del loro desiderio di essere libere e « diverse ». L'affrancamento sia dalla pigrizia delle formule, sia dalla ormai facile scomodità dell'anticonformismo a (quasi) tutti i costi è la più ardua conquista dell'intellettuale sovietico d'oggi. Rari sono gli uomini e le opere nuove totalmente « libere » nell'accezione sopra indicata: per quanto riguarda il cinema, citeremo, oltre a qualche film « gio-

vane » di cui si discorrerà più avanti, l'esemplare lucidità, l'assoluta indipendenza di dibattito, la profondità autentica dell'impegno di un film come *Devjàt' dnej odnogò goda* (t.l.: Nove giorni di un anno, 1961) di Michaìl Romm. Va aggiunto che nel cinema il raggiungimento di questo stato di grazia creativo è assai difficile per la fatal dipendenza del mezzo cinematografico da tutto un apparato tecnico-burocratico assai elaborato; per cui non è un caso che, per esempio, nessuna delle opere di narratori « liberi » come Solženitsyn o Kazakòv sia stata portata sullo schermo e non tanto (o non solo) per un ostracismo di tipo ideologico, quanto per una reale difficoltà di accoglierli nel panorama del cinema medio sovietico, tutto giocato sulla ripetizione di « schemi » e « antischemi ».

Romm invece ha saputo evitare con ammirevole indipendenza sia quella certa didascalica rigidità e quella tipologia un po' monotona, sia quell'invadente cincischiato immaginismo, vizi diffusi e capitali del cinema sovietico, ripetendo recentemente anche nel campo del cinema documentario con *Obyknovènnyj fašìzm* (t.l.: Il fascismo quotidiano, 1965), benché a parer nostro, con risultati più controversi, quella « liberazione » che *Nove giorni di un anno* aveva operato nel cinema narrativo. Romm è il più seguito e rispettato degli anziani ed è stato titolare all'Istituto del Cinema di Mosca di un corso di regia, allevando tutta una schiera di giovani: Čuchràj, Basov, Saltykòv, Šukšìn, Fajt, Smirnòv, Jašin. Ma la riprova più concreta della fecondità dell'insegnamento, quasi taumaturgico, di Romm è l'attività del suo allievo più dotato, Andrèj Tarkovskij.

Tarkovskij gode in Unione Sovietica di un prestigio meritatamente unanime e alto: *Ivànovo detstvo* (L'infanzia di Ivàn, 1962) è davvero la bandiera di un certo modo nuovo di far cinema in URSS, e, se vogliamo, il primo frutto di un nuovo cinema d'autore. Figlio di un poeta di fama, educato sin dall'infanzia alla musica e alla pittura, in Tarkovskij l'espressione lirica è naturale, così com'è naturale la traduzione simbolica di proposizioni intellettuali, o addirittura certe locuzioni alogiche e analogiche fino ad allora inedite nell'ultimo cinema sovietico. Molto si è parlato, anche in Occidente, dell'*Infanzia di Ivàn*, e proprio su questo film si è avuto un interessante scambio di opinioni polemiche, con intervento, com'è noto, anche di Sartre, ma non mi pare che nessuno abbia colto la qualità forse più segreta ma anche più originale del regista, cioè la sua natura « religiosa », intendendo la parola nel suo senso più lato e umano. L'essenziale nell'*Infanzia di Ivàn* non è l'aneddoto sull'ul-

tima guerra e i primi giorni di pace, al limite neanche la guerra: i termini della parabola di Tarkovskij sono dilatati sino ad assumere trasparenze quasi metafisiche, sicuramente metastoriche. L'eterno scontro Male-Bene è la trama del discorso del regista, e il protagonista è un novello pellegrino errante in un universo quasi fuori dal tempo, in un mondo disumano: il « viaggio » di Ivàn è veramente una discesa agli inferi, nel regno nero del Male (la guerra) con i suoi gironi sempre più cupi e sinistri, con la pioggia ardente (« I cieli mirabili travestiti da palle di fuoco », come dice Sartre), con il fiume lento e fumigante come una corrente di pace, e infine con la totale devastazione del campo di concentramento. E cos'altro è l'ultima corsa di Ivàn nel sole e nel bianco accecante, se non una resurrezione paradisiaca, che ritrova in un trasumanato « sogno d'estate » le antiche cadenze dell'eden terrestre dell'infanzia perduta? Se non lo si intende in questo senso il bellissimo salto irrealistico finale dalla fotografia funebre di Ivàn ritrovata nell'archivio dell'universo infernale del lager alla libera evocazione solare dell'ultima sequenza, rischia di parere forzato, mentre è lo sbocco naturale di tutta l'impostazione dell'opera. Lo stesso attore adolescente diviene una sorta di creatura eterea, umiliata creatura di luce nel regno delle tenebre (basterebbe citare i tempi estatici e fermi del bagno di Ivàn, un vero lavacro purificatore), e con l'uomo anche le immagini, gli oggetti a prima vista esornativi si caricano di un attributo simbolico, così il cavallo, così la mela.

Per definire meglio le virtù e i limiti di Tarkovskij occorre rifarsi al suo primo film, *Katòk i skripk* (t.l.: Il rullo compressore e il violino, 1960), mediometraggio che rientra nella grossa produzione di film per ragazzi. Già nel titolo fa capolino una specie di manicheismo oggettuale (quasi i feticci di due regni), sottolineato dalla vicenda stessa. Il filmetto segue le peregrinazioni di un finissimo bambino-musicista che sostiene un esame di violino; bocciato, erra per le strade incontrando personaggi semplici e « plebei », grandi e piccoli, che gli fanno dimenticare lo scotto dell'esame fallito, finché stringe trionfale amicizia con il solito meraviglioso proletario dalla faccia aperta e viene ammesso, trepidante e glorioso, a bordo del rullo compressore che lo stesso guida. Come si vede, il film dovrebbe basarsi su un vigile senso di osservazione del reale: ma Tarkovskij, costretto a impostare il moto delle proprie figure su un asse di rotazione realistico-oggettivo, si rivela a disagio e forzato. Lo stesso limite è rinvenibile nella prima parte dell'*Infanzia di Ivàn*,

dove Tarkovskij divaga, cercando di costruire un intreccio di varia umanità attorno alla tragica solitudine del protagonista: timoroso di raccogliere con rigore tutta la struttura dell'opera attorno al destino dell'adolescente, dell'« innocente » in mezzo al cosmo demoniaco della guerra, Tarkovskij si disperde in osservazioni consuete e in episodi più banali, cercando di riscattarsi con una calligrafia a tratti compiaciuta e inutilmente barocca: il vagolare preziosistico della macchina da presa nel bosco di betulle, l'ardito bacio con la ragazza sospesa fra le braccia dell'ufficiale sul vuoto del fosso e così via. Solo quando Tarkovskij riesce a stringere i tempi e a liberare la sua vena di fondo, estatico dolore, il film si rinserra in un potente apologo, in una specie altissima di agiografia laica e umanistica. Su un piano minore avviene lo stesso nella prima parte del *Rullo compressore e il violino*: prima di sostenere l'esame il piccolo protagonista viene avvicinato da una fanciullina che gli offre una mela; è il momento più alto del film, un delizioso ammicco, carico di allusività sorniona, allo spettatore « che sa ». È una variazione inattesa, ironica ma non troppo, sul peccato originale e il bambino che esce mogio dall'esame viene caricato di sorridenti sottintesi: è un minuscolo Adamo cacciato dall'eden celeste e aristocratico della musica, che vagherà sulla terra degli umani, dei plebei, triste ed esule, finché non scoprirà (variante socialista della lettera biblica) una nuova ragione di vita nel contatto umano, nella solidarietà. Quel che più sorprende è l'episodio della tentazione, con quella mela che a un certo punto campeggia in primo piano, immensa e sgargiante, tentatrice, quasi ricoperta dai colori di un pastellista goloso. E l'immagine della mela, non più crittogramma, ma vero simbolo, ritorna moltiplicata nelle parti oniriche dell'*Ivàn*, proprio a significare il « paradiso perduto », il che dimostra che certe scelte non sono casuali. Ora Tarkovskij cerca di smaltire quel residuo di influenze superflue rinvenibile nei suoi film (soprattutto nel primo avverti di continuo la lezione di Albert Lamorisse), e le tentazioni, per così dire, formalistiche e contenutistiche, cioè le tentazioni di un cinema troppo privato o troppo pubblico, per dar luogo al suo furore lirico nella colossale impresa dell'*Andrèj Rubljòv*.

Tarkovskij è un nome noto anche fuori dai confini dell'Unione Sovietica, ma non è certo il solo; dietro di lui vi sono addirittura decine di registi giovani, l'evoluzione dei quali sfugge spesso al critico d'Occidente. Occorre quindi in primo luogo documentarsi e abituarsi al nuovo quadro sovietico, assai meno livellato di quel che si

crede, ricco anzi di notevoli personalità, anche se sovente attestato su posizioni di principio alquanto generiche e talora falsamente problematiche.

Gli elisir poetici

Il problema centrale della critica cinematografica sovietica, dopo il cosiddetto « disgelo », è quello di giustificare e incoraggiare la multiformità delle esperienze, di legittimare una pluralità di correnti in seno al realismo socialista, che resta l'imprescindibile, ma anche troppo vagamente definibile, base di ogni esperienza artistica sovietica. In vari casi il concetto di « realismo socialista » viene vanificato e generalizzato al massimo per poter contenere fenomeni apparentemente eterodossi. E malgrado ciò nella stessa dialettica critico-artista, particolarmente viva in URSS, si è recentemente prodotto in vari casi una sorta di spostamento gerarchico: sino a qualche tempo fa, la riflessione critico-teorica precedeva la pratica artistica, con funzione maieutica, ma con effetti soprattutto vincolatori. Ora si son fatti più frequenti gli sgambetti degli autori ai critici, costretti così, per esempio, a reintrodurre la categoria del « cinema di poesia » per riassorbire quei prodotti che pur non trasgredendo gli imperativi dell'umanesimo socialista, in parte o totalmente sembravano sfuggire per la tangente lirico-soggettiva all'impreciso dogma dell'oggettivismo socialrealistico. Una rosa può non essere la più bella delle rose, si dice citando il giovane Marx, ma non si può pretendere che odori di violetta. Sicché nell'aiuola socialrealista, accanto ai « fisici », c'è posto anche per i « lirici ». Quello che si stenta a intraprendere è invece una approfondita disamina degli effettivi valori interni delle varie « linee », specie di quella poetica, spesso adagiata su moduli stilistici estremamente spuri e miracolistici, già adottati ancor timidamente ma impunemente e con estrema voluttà dai primi film ufficiali del disgelo.

Si prendano i film di Čuchràj, un regista troppo noto perché ci si debba soffermare molto in questa sede. In lui ciò che appare schietto è proprio quella vena romantico-rivoluzionaria, forse lievemente anacronistica, un po' sentimentale un po' enfatica, che, inestricabilmente arrotolata nei suoi stessi difetti, si fa fascino e freschezza dove la retorica sempre presente viene globalmente assorbita dalla piena insieme petulante e sincera dei sentimenti. Certo

la retorica resta e anzi nell'ultimo *Žily-byli starìk so starùchoj* (t.l.: C'era una volta un vecchio e una vecchia, 1964) riprende il sopravvento assieme a un forte scadimento turistico-parrocchiale della sua poetica umanitaria e a un falso compiacimento per una semplicità che non sembra più tanto naturale. Quel che è più discutibile in Čuchràj non è la dilatazione di un motivo sentimentale, ma la sovrapposizione di una faticata ricerca di espressione poetica, tesa quasi a riscattare una presunta povertà di contenuto: su questa via Čuchràj è giunto, dopo *Sorok pervyj* (Il quarantunesimo, 1956) e *Ballada o soldate* (La ballata di un soldato, 1959), al quasi totale fallimento di *Čistoe nebo* (Cieli puliti, 1961), dove è evidente lo strangolamento formalistico di un discorso comunque vivo, ma necessario solo nei modi semplici e patetici del primo Čuchràj. Ma esempi di virtuosismo imbelle e di piccolo psicologismo espressivistico eran presenti sia nel *Quarantunesimo*, che resta il suo miglior film (cfr. per esempio, le più che compiaciute movenze del racconto di Robinson e Venerdì), sia in maggior misura nella *Ballata di un soldato* (basti ricordare la sequenza di Aljòša inseguito dal tank con la macchina da presa che caprioleggia impazzita).

Questa coloritura di superficie, questa saturazione di significati « profondi » si ritrova in gran parte dei film dei giovani sovietici. In Alov e Naumov, per esempio, si sposa a un gusto sfrenato per l'aneddotica più spinta: i primi film di questa rara « coppia inseparabile », *Trévožnaja mòlodost'* (t.l.: Gioventù inquieta, 1954) e *Pàvel Korčaghin* (1956) erano operine modeste ma scattanti, pulite, civili rievocazioni degli anni difficili della NEP e del primo Komsomol. Ma Alov e Naumov non intendevano accontentarsi di coltivare il loro orticello: ecco l'incontro con lo specifico poetico, ecco *Veter* (t.l.: Il vento, 1958). Rinasce il « montaggio delle attrazioni »: dettagli pregnanti, tagli paradossali, ricerche fini a se stesse, una prostituta che si chiama Mary, un *bezprizòrnik* che si chiama Cicca, montaggio frenetico, tensione fredda e febbrile, e la guerra civile, la NEP e la storia sono serviti. Il gioco è fatto: si parla di nuovi maestri, di prodigiosa padronanza del mezzo tecnico, di romantica verità rivoluzionaria. Il gioco riesce ancor meglio con il successivo *Mir vchodjàščemu* (Pace a chi entra, 1961), anche perché i due si son fatti più smaliziati, sia nell'angolazione di un soggetto estremamente e tempestivamente « allineato » alla politica coesistenziale, sia nel dosaggio degli effetti: tutti gli ingredienti più tipici della distensione e della coesistenza pacifica vengono sciorinati in una casi-

stica gentile e inverosimile, astrusa e carezzevole. Prodotto unico nel suo estremismo arcadico della breve « belle-époque » krusciovianakennediana, *Pace a chi entra* si involge in trovate forzate e premeditate, in divagazioni artificiose, in dense macchinazioni sorridenti e ruffianesche, per ghermire simpatie e sentimenti.

La « poesia elegiaca » dell'eroismo spicciolo porta così allo stesso risultato retorico della poesia « epica » dell'eroismo monumentale, che ha trovato un'incarnazione esemplarmente negativa in gran parte di *Optimistìčeskaja traghèdija* (t.l.: La tragedia ottimista, 1963) di Samsòn Samsònov, pure accolta con il solito entusiasmo indiscriminato. Ma veniamo al più tipico esempio di « poesia »: *Čelovèk idjòt za solntsem* (t.l.: L'uomo segue il sole, 1961), di Michaìl Kalik, di cui si è parlato e discusso tanto da farlo divenire una citazione strettamente d'obbligo, sia nel bene che nel male. Una città del Sud, identificabile (Kišinjòv, capitale della Moldavia, dove il film è stato girato), ma come sterilizzata e vestita a festa, linda e piena di colori smaglianti, di idilli gentili, di giardini pubblici, di palloncini. Un bambino curioso scrive su un muro: « sono andato a seguire il sole » e si incammina tripudiante dietro il grande disco luminoso, e, a poco a poco, scoprirà un mondo meraviglioso e fiabesco, con le sue piccole grandi estasi e le sue malinconie passeggere: su un verde prato tre fanciulle in calzamaglia, con una palla, intrecciano una danza flessuosa e raffaellesca; in una viuzza livida passa un funeralino tipo *Miracolo a Milano*: sono le esequie di un fiore, un gran girasole divelto da una mano cattiva; e via di seguito, sino al giungere della notte, quando con la morte del sole tutte le cose prendono un'evidenza ancora più magica, e il bambino passeggia rapido su selciati traslucidi, fra miracolose sfere di luce artificiale, avvolto in una penombra azzurrina e in una fascinosa musica da night-club. Una specie di *Alice nel paese delle meraviglie*, dove il non-senso è sostituito da quel minuscolo e vacuo umanesimo infantile tipico del cinema sovietico d'oggi, così fitto di sorrisi e di lacrime di bimbi. Qui abbiamo la variazione estetizzante con rimandi precisissimi e provinciali, e nelle molte idee poetabili, e nella confezione soffice e colorata, alla filosofia edulcorata e al lirismo di un Lamorisse. Non si può tuttavia negare a Kalik, pur nell'inconsistenza e nella falsità delle soluzioni espressive, un sincero bisogno di poesia, una quasi commovente sete di lirica purezza, che fanno di *L'uomo segue il sole* un'opera fallita ma che chiede indulgenza, nonostante tutto più accettabile dei molti

fasulli e più furbi tentativi antinarrativi del cinema dei paesi socialisti all'inizio degli anni sessanta.

Il gusto del cinema poetico, radicatosi in URSS anche in seguito alla risonanza e al riconoscimento sia pure a denti stretti della linea di Kalik, ha assunto proporzioni sempre più vaste, a volte trovando una impostazione attendibile. Così nella promettente opera prima *Pervyj sneg* (t.l.: La prima neve, 1965), diario lirico di un gruppo di poeti-soldati, morti giovanissimi, Grigor'ev e Švyrjòv tentano di ridare un clima di tesa, intransigente purezza, di esattezza morale, con una sincera mitica nostalgia per una generazione di intellettuali « incontaminati », per una cultura immediatamente legata all'azione, attraverso una forma spezzata e personale, che purtroppo non riesce a farsi stile per la mancanza di una solida piattaforma culturale e di una maggiore accuratezza e prudenza, necessarie in un'operazione così rischiosa. A volte invece il vizio poetico conduce a esiti estremamente provvisori, arrivando recentemente con *Čìstye Prudý* (1965), dal nome di un rione di Mosca, di Aleksèj Sacharov (il film è tratto da uno scenario di Bella Achmadùlina, che commenta fuori campo il film con lettura di suoi versi), a un risultato quasi insuperabile di poeticità assurda, rigonfio di ridicole « rime » (l'eroe che muore tre o quattro volte), di folli anacronismi, di interpretazioni spaurite. Analogamente in *Pereklička* (t.l.: Il richiamo, 1966) dell'ex sceneggiatore Chrabrovitskij, le smodate ambizioni dell'autore, che vorrebbe collegare con arditi salti temporali il passato eroico della guerra al presente eroico delle imprese spaziali, partoriscono solo un pazzo rimescolio dei tempi narrativi e una vuota esaltazione di un eroismo « irregolare », incarnato nel protagonista, un soldatino disobbediente e frenetico, che all'atto pratico risulta un eroe. È una proiezione di quel pericoloso militarismo scanzonato (cfr. anche *Vernost'* [t.l.: Fedeltà, 1965] di P. Todorovskij) (1) riconoscibile anche in molti film medi di guerra americani. Così anche soffocano le poche intuizioni degne di sviluppo, come la moglie dell'astronauta che teme gli effetti della gloria sul marito, e qualche altra.

La prima neve, *Čistye Prudý* e *Il richiamo* svolgono tutti uno stesso tema: la giovane generazione degli anni trenta e la guerra, la morte di una giovinezza ancora integra e intatta, ma con la par-

(1) Il film, che ottenne alla Mostra di Venezia il premio Opera prima, è in effetti solo una mezza opera prima. Todorovskij, già noto come operatore, aveva diretto nel 1962 il film *Nikogdà* (t.l.: Mai), in collaborazione con V. Jačenko.

ziale eccezione del primo film, un tema così curiosamente popolare e sentito dagli intellettuali sovietici ne è uscito opaco e imbastardito, come del resto in *Pjàd' zemlì* (t.l.: Un palmo di terra, 1964) di Smirnòv e Jašin, due giovani che avevano lasciato sperare qualcosa di più nel loro promettente, irrequieto mediometraggio di debutto, *Eh, kto-nibùd'!* (t.l.: Ehi, qualcuno!, 1962). Ben altrimenti agisce Michaìl Kalik in *Do svidanija, màl'čiki!* (t.l.: Arrivederci, ragazzi!, 1965) uno dei film più interessanti e diciamo pure poetici degli ultimi anni. Kalik sembra essersi onestamente distaccato dal freddo esercizio del film precedente e trovare qui vibrazioni più vere, una nostalgia struggente, un suggestivo tono stilistico. È la breve ed ingenua adolescenza di tre ragazzi puri e come ignari in un mondo appena ridestatosi dall'ordine borghese e subito piombato nell'ordine stalinista, di tre amici che vivono in una sorta di solitudine storica. Crudi pezzi documentari (il nazismo, la guerra). inseriti a volte con lieve forzatura, poche didascalie lapidarie e informative che irrompono improvvise nei momenti più dolci e tranquilli del film (tipo « cadde sul fronte occidentale nel terzo anno di guerra » o « fu prigioniero in Germania; rientrato in patria, morì in un lagher; riabilitato nel 1956 ») creano per tutto l'arco del film uno spettro *incombente*: la Storia. Una storia cupa e crudele, fatta dagli uomini, ma che sembra sfuggire al loro controllo. E sotto questo spettro terribile, si svolge breve, tenera e intensa l'adolescenza dei tre ragazzi, con sbarleffi agli ultimi *nepmen*, le prime bevute, lunghe nuotate in mare, i primi idilli. Kalik, sulla scorta dell'omonimo racconto lungo di Boris Balter avvolge i suoi eroi di una tenerezza estrema, ma trattenendola sul filo dell'ironia, nel tratteggio di gustosi appunti sul costume degli anni trenta, ora rapidissimi (lo spettacolo del « re della chitarra hawaiana », la sequenza un po' cattiva degli stakanovisti al lavoro) ora sottilmente nostalgici (come la bellissima scena dei ragazzi al cinema incantati dalla *Giovinezza di Massimo*). In questo specialissimo atteggiamento dell'autore, distaccato e commosso insieme (un velo di lacrime e un sorriso sulle labbra), perdono un po' di peso anche certe superstiti insistenze su inquadrature « artistiche » (i gabbiani, il mare), mentre il finale con la fanciulla che grida « arrivederci, ragazzi! », inseguendo il treno che porta via i tre amici verso l'inferno della storia, verso una maturità spaventosa, riscatta il suo sentimentalismo di fondo in una ventata di autentica, commossa pietà.

Ma, a parte eccezioni rarissime come *Arrivederci, ragazzi!*, i ri-

sultati « lirici » migliori si potrebbero trovare più che nelle variazioni trionfali o idilliche sempre più di moda, in certi film meno pretenziosi, ma più intensi e nazionali: per esempio in *Žerebjònok* (t.l.: Il puledro, 1959), il primo film di Fetin, che filtra intelligentemente l'influenza del *Crin blanc* di Lamorisse attraverso la ricchezza umana e lirica della mirabile novella giovanile di Šòlochov, con una grazia ferma e un impeto sorgivo in qualche tratto ammirevole: al di là delle incertezze si avverte quella preziosa verità espressiva che imparenta il breve film al più maturo, importante e poetico *Infanzia di Ivàn* e che piace ritrovare in un altro film dello stesso Fetin, *Donskàja povest'* (t.l.: Racconto del Don, 1964), vigoroso seppure ancora un po' pavido nelle soluzioni di stile (2).

Nel campo dell'adattamento dei classici russi certi giovani hanno davvero mostrato un gusto nuovo e una notevole temerarietà. Confrontiamo ad esempio, *Idiot* (t.l.: L'idiota, 1958) di Pyr'ev e *Šinèl* (t.l.: Il cappotto, 1959) di Aleksèj Batalov: là solo piatto decoro, qui intelligenza tagliente e modernissima. Batalov ha scelto la via più ardua, rifiutando il pietismo per la lucidità e l'ironia, offrendo una sua lettura gogoliana. Allo stesso modo una vera, originale ricreazione culturale pare fosse *Skvernyj anekdòt* (t.l.: Un aneddoto scabroso, 1966) dei finalmente maturati Alov e Naumov, e speriamo che la « seconda » versione che i due registi hanno allestito non abbia troppo annacquato il denso grottesco della prima variante.

Nessuno pericolo di « revisione » correrà invece certamente la beata e vacua abilità di Konstantin Voinov, alle prese con un altro testo dostojevskiano, *Djàduškin son* (t.l.: Il sogno dello zietto, 1966), come nessun pericolo del genere corse lo scintillante lindore del suo piacevole e floreale *Žènit'ba Balzamìnova* (t.l.: Il matrimonio di Balzaminov, 1965) da Ostrovskij. Altri registi non riescono neppure a raggiungere un livello decoroso di illustrazione, come nel caso dell'abominevole *Tri sestrỳ* (t.l.: Le tre sorelle, 1964) di Samsonov, e speriamo che non si ripeta lo stesso con l'eclettico Rostotskij alle prese ormai da troppo tempo con *Un eroe dei nostri tempi* di Lèrmontov; in tali imprese meglio allora l'onestà della cartolina illustrata ben impaginata, corretta da un pizzico di ma-

(2) Fra questi due film, tratti entrambi dalle novelle giovanili di Šòlochov, Fetin ha diretto una volgare farsaccia, *Polosatyj rejs* (La crociera delle tigri, 1961), che non si sa bene a quale titolo i distributori italiani hanno preferito a molti altri film ben più importanti.

lizia, da un sospetto di ironia contemporanea, come per *Metèl'* (t.l.: La burrasca, 1965) da Puškin, di Vladìmir Basov, un regista di cui si dirà più avanti. In questo campo, che, non si dimentichi, aveva iniziato si può dire ufficialmente il nuovo corso sovietico con il sopravvalutato ma interessante film di Samsonov *Poprygun'ja* (La cicala, 1955), il risultato più clamoroso ma anche più discutibile si è avuto con la riduzione mastodontica e in più parti di *Vojnà i mir* (t.l.: Guerra e pace) di Serghèj Bondarčùk, agli antipodi per concezione e realizzazione del *Cappotto* di Batalov. Non ci riferiamo tanto ai mezzi poderosi impiegati, al colore, alle masse, quanto all'ambizione di ridare fedelmente il « pensiero » di Tolstoj attraverso uno sforzo continuo di dilatazione dei mezzi espressivi. Così se nei momenti corali, in special modo nelle scene di battaglia, fra le più « grandiose » che si ricordino, Bondarčùk riesce a trasmettere qualche briciola d'emozione, in molte altre scene private e soprattutto in molte pagine « filosofiche », ottiene effetti di un artificio estremo, arrivando a sfiorare un pretenzioso cattivo gusto, come nella scena dell'orgia in casa di Anatolij Kuraghin con la macchina da presa che balla « ubriaca », nella scena quasi ridicola del duello di Pierre, nelle inevitabili chilometriche panoramiche aeree sulla natura russa e così via. Non è qui il caso di approfondire un'analisi, che comunque il film merita, ma di fronte a risultati come questi vien fatto di identificare la vocazione più autentica del giovane cinema sovietico nel fermo esercizio della ragione piuttosto che nel sovrabbondante entusiasmo del cuore, nella misura intellettuale piuttosto che nella dovizia degli effetti « ottici », nella linea narrativo-prosastica insomma, piuttosto che nella profusione continua di ricette liriche.

Lungo viaggio verso la prosa

Un'altra riprova la dà il primo film di Bondarčùk regista, il pluridecorato e « intoccabile » *Sud'bà čeloveka* (Destino di un uomo, 1959), opera a tratti solida, ma generica e romanzesca, dove, malgrado gli entusiasmi un po' ufficiali della critica sovietica, il tentativo di collegare la tradizione metaforico-poetica del *Potjòmkin* alla severa prosa del *Čapaev*, porta a un romanticismo d'accatto anche se di facile presa. Eppure esistono autentici talenti narrativi che potrebbero se incoraggiati, se liberati dell'« obbligo » roman-

tico-eroico, operare in modo vivo nella realtà, rappresentandone la complessità. Per esempio, Stanislàv Rostotskij, un regista eclettico e un po' divagante, è riuscito accanto ad opere solo decorose, come quel fiorito e paternalistico *Paisà* russo-cecoslovacco che è *Màjskie zvjòzdy* (t.l.: Stelle di maggio, 1959), dove sotto l'ipocrisia dell'idillio ininterrotto e mai turbato fra russi e cechi, si fanno luce certe qualità di delicatezza abbastanza rare, a dirigere, sulla scorta di un acuto racconto di Serghèj Antonov, un film di grosso interesse, *Delo bylo v Pen'kove* (t.l.: Il fatto avvenne a Pen'kovo, 1957). È un'accurata e a tratti sorprendente descrizione dell'amore « proibito » fra Matvèj, un giovane marito campagnolo, pieno di entusiasmo e di nativa intelligenza, e una ragazza « intellettuale » di città, venuta a svegliare senza molto successo la coscienza culturale del villaggio. Il film alterna qualche concessione « lirica » (le macchine del futuro sognate da Matvéj) a sequenze poderose, come la notte estiva con i due protagonisti lontani che non riescono a prender sonno, mentre nell'aria risuona una struggente canzone contadina: « Tutte le altre hanno il fidanzato / io invece amo un uomo sposato ». Gli sviluppi della storia prendono una piega lievemente melodrammatica con il tentativo della moglie di Matvèj di avvelenare la rivale, con ravvedimento finale e punizione esemplare della fattucchiera istigatrice da parte di Matvèj, ma anche questa parte del film è narrata con una solidità e una espressività rare. Quel che rovina il film è un finale accomodante e posticcio di uno stridente conformismo (Matvèj, scontati un paio d'anni di carcere, torna dalla moglie in un colcos tutto lindo e rimesso a nuovo, mentre l'« altra » trova una ragione di vita nella sua attività di educatrice), dove si scopre chiaramente quella mancanza di coraggio, quella acquiescenza agli schemi fissi, presente purtroppo nel film e che non permette a *Il fatto avvenne a Pen'kovo* di essere un'opera capitale. Lo stesso dicasi per una recente opera di analoga tematica colcosiana, *Naš čestnyj chleb* (t.l.: Il nostro onesto pane, 1965) di Kira e Aleksandr Muratov dove le lodevoli intenzioni di liberarsi dagli schemi della « verosimiglianza » e del sentimentalismo si disperdono in un tessuto frammentario fortemente disuguale e solo a tratti vivificato da impennate di commosso e grezzo verismo. Come in molti altri casi, quello che ha impedito ai coniugi Muratov di costruire un'opera viva e memorabile (va tenuto però presente che il film è passato ingiustamente inosservato, schiacciato dal più « grosso » e clamoroso *Presidente* di Saltykòv) è la incapacità di realizzare diretta-

mente le ottime intenzioni di partenza senza passare attraverso le vie obbligate e facili dei clichés letterari codificati.

Cerchiamo di vedere da vicino come questa dialettica fra intenzioni e realizzazione influisca sui risultati definitivi esaminando qualcuno dei film più interessanti, controversi e noti degli ultimi anni. Cominciamo dall'opera di un regista interessante e fecondo, che è un po', in bene e in male, il Lattuada della situazione: Vladìmir Basov. Dopo una ricca attività estremamente eclettica e di vario valore (otto film in sei anni, un record per i registi sovietici), dove spicca il singolare *Žisn' prošlà mimo* (t.l.: Una vita è passata, 1958), limpida e spoglia anatomia di un criminale, arieggiante certi remoti film gangster americani tipo *Nemico pubblico*, con dettagli potenti (la figura della madre, una bieca vecchietta che vive in miseria accumulando rapacemente soldi, è indimenticabile), Basov affronta due imprese ambiziose e ardue, portando sullo schermo due romanzi tipici del disgelo. *Bìtvá v putì* (t.l.: Battaglia in corso, 1961) è nelle intenzioni una requisitoria contro la corruzione e l'indifferenza esistente a livello dirigente in certe fabbriche, e in alcuni punti la vicenda dell'ingegnere che sa denunciare fra mille difficoltà il distacco aristocratico e l'incompetenza di certi « capi » riesce mordente e spoglia, riecheggiando alla lontana e molto in minore certo cinema politico alla Rosi. Ma ciò che conduce il film a un risultato ibrido e senza nerbo sono le molte concessioni ottimistiche inserite dall'esterno, l'immediato e pavido smussamento delle punte « temerarie » e soprattutto un conflitto umano inserito a sproposito (un lungo idillio adulterino di tipo marcatamente hollywoodiano poi rientrato in extremis): il conflitto qui come altrove non nasce da una naturale presa di contatto dell'artista con una realtà dinamica, come modo dialettico di analisi del reale, ma è frutto di una posizione pregiudiziale (il conflitto ad ogni costo) che talora non è meno deleteria della tendenza tipica del cinema staliniano a « verniciare » i contrasti della realtà. *Tišinà* (t.l.: Il silenzio, 1964) è certamente uno dei film sovietici più importanti degli ultimi anni, quanto alla complessità e alla vastità dei temi affrontati: Basov, sulla scorta del romanzo di Bòndarev, affronta un arco di una dozzina d'anni, con il ritorno dalla guerra, le difficoltà del reinserimento nella realtà, l'involuzione staliniana, il superamento del culto della personalità. Basov, scartando la soluzione romanzesca dell'epopea familiare di prammatica in queste « cavalcate » storiche, ci pare partire dall'intelligente proposito non di raccontare una storia già codificata, facen-

dola trasparire attraverso l'episodio, ma di giudicare i fenomeni politico-sociali nel loro divenire contraddittorio, rigettando l'aneddoto fine a se stesso. Un po' quello che fece Pudovkin in certe opere come *La fine di San Pietroburgo* o *Il disertore*: qui la « fabula » resiste tenacemente, ma come mezzo e non come fine. Si può immaginare quale forza e impegno possa avere un dibattito del genere in un artista sovietico lucido e coraggioso: lo dimostra proprio lo stimolante risultato dei *Nove giorni* di Romm. Rispettando il pieno diritto di « fare poesia », quello che si vorrebbe dalla « prosa » sovietica è una dimensione aperta e problematica. Un film come *Il silenzio*, invece, delude dolorosamente: e gli equivoci che hanno condotto alla mediocrità un film virtualmente così importante e vitale sono ben individuabili e tipici. Alcune intense scene della prima parte, come la scorciata descrizione di un bazar postbellico dove si sente nell'aria un'atmosfera di liquidazione di uomini e cose, hanno un sapore autentico che richiama subito alla memoria il bel romanzo di Nekrasov *Nella sua città*, più di quanto non lo faccia il grigio film che ne ha tratto un onesto mestierante (3). Ma già nella breve sequenza muta e misteriosa (due uomini in una landa desolata) e nella stessa effettistica canzone che accompagna i titoli di testa, divenuta subito popolarissima in URSS, si manifesta uno dei due vizi del film: la comoda indulgenza verso le formule più corrive dello stile « poetico », che appesantisce il film di inutili orpelli. L'altro e più grave difetto è la tendenza a schematizzare i termini del problema affrontato, rifuggendo da un esame spregiudicato. Proprio la parte più scarna ed efficace del film, dove il regista scava con schietto sgomento nelle più oscure e dolorose pieghe degli anni di Stalin (l'arresto del padre del protagonista, e la tremenda sequenza successiva con il comitato di partito che espelle il figlio del « traditore »; una ventina di minuti in tre ore e mezzo di proiezione), serve a far notare allo spettatore lo sviluppo rigido e obbligato di molte situazioni, il grossolano tratteggio di certe figure (tutti gli improbabili « cattivi »), la finta audacia delle posizioni base. Quando poi allo schematismo delle idee si unisce il suaccennato pseudolirismo, i risultati sono infelicissimi come nel finale, nuovo rispetto al romanzo, dove tutti gli eroi del film si incontrano miracolosamente nella landa deserta intravista all'inizio e ritrovano uno slancio nuovo nel lavoro,

---

(3) *Gorod zažigaet ognì* (t.l.: La città accende i fuochi, 1958) di Vladìmir Vengherov.

e quando si tratta di battezzare un pozzo di petrolio scoperto da loro, il protagonista, intinta la mano nell'« oro nero » traccia la scritta « XX congresso del PCUS ». L'ambizioso scopo degli autori era quello di cadenzare metaforicamente le nuove tesi del partito, in uno slancio di epica grandezza, in una violenta tensione figurativa che vorrebbe riprendere certe teorie e straordinarie applicazioni di montaggio di Ejzenštein: in verità tutta la lunga sequenza tradisce un insopportabile, innaturale sforzo, un pedante allegorismo; si vuole arrivare alla verità poetica di Ejzenštein e Dovženko, e, sviati da una malintesa poesia epicheggiante e da uno schematismo pavido, si raggiunge soltanto la morta e velleitaria retorica energetica del finale del vecchio *Ekstase* di Machaty, singolarmente analogo a questo. Che è tutto dire. Vien quasi voglia allora di preferire più modesti prodotti analoghi come *Rabočij posjòlok* (t.l.: Villaggio operaio, 1965) di Vladìmir Vengherov, su scenario di Vera Panova, stranamente contenuto e succoso, malgrado i colpi di scena plateali, una piatta coralità, la catena dei tipi umani visti e rivisti decine di volte. Ma almeno le pretese non sono iperboliche, e perciò il film, destinato ad essere forse l'ultimo della non lunga serie « antistalinista », riesce a testimoniare con maggiore franchezza e spontaneità l'età difficile del dopoguerra sovietico.

In questo breve e piuttosto reticente « viaggio attraverso lo stalinismo » del cinema sovietico, iniziato da *Cieli puliti*, la punta più clamorosa è stata certamente raggiunta da *Predsedatel'* (t.l.: Il presidente, 1964) di Aleksèj Saltykòv. Non si può ignorare il coraggio di Saltykòv e dello scrittore Juryj Naghibin nel mostrare un impressionante quadro della campagna russa durante gli ultimi anni di governo di Stalin, immersa in una spaventosa atmosfera di abbandono, di negligenza, di primitivismo, che influisce violentemente anche sull'animo della gente, abbandonata a piccoli traffici loschi, a manifestazioni di becera grossolanità, al più squallido qualunquismo. Immediatamente si ripensa ai *Cosacchi del Kubàn* di Pyr'ev e ad altri prodotti analoghi, di cui *Il presidente* smaschera implacabilmente la falsità. In questo quadro si inserisce la figura battagliera e caparbia del reduce di guerra che torna nel suo colcos e cerca di migliorarne con uno sforzo sovrumano e violento le condizioni ideologiche e produttive. In questa lotta furente e a tratti esasperata fra il presidente Trùbnikov e l'oscuro clima di abbandono e di ostilità che lo circonda in un primo momento, e poi con l'apparato burocratico-partitico del tempo di Stalin, che sente nei metodi,

d'altronde fruttuosi, di Trùbnikov odore di insubordinazione, risiede il nucleo vitale dell'opera, che infatti precipita paurosamente nell'ultima parte, quando, aggiustatesi innaturalmente le cose con i « nuovi tempi », tutto tripudia e si risolve positivamente. Cercheremo di non considerare nell'analisi del film questa seconda parte, cui basti accennare come uno dei più grossi infortuni di quell'opportunismo demagogico purtroppo ancora imperante. Eppure anche esaminando solo la prima parte del lungo film, i motivi di perplessità di fronte al *Presidente* non scompaiono. Gli autori hanno arroventato il conflitto fra protagonista e ambiente in modo onesto ma spesso troppo artificioso, sino a sovrapporre alla vicenda un marchio spettacolare nel senso peggiore del termine, che serve a conquistare lo spettatore ma anche a banalizzare ed esteriorizzare l'impegno. Il forte e moralmente gigantesco Trùbnikov, aiutato dall'interpretazione appassionata di Michaìl Ul'janov, si staglia nel film come un superuomo, un eroe ultrapositivo, che *da solo* rimette in piedi l'economia del colcos. Gli autori gli creano attorno per di più un grosso conflitto personale con il fratello, ne fanno l'oggetto di una soffocata passione amorosa da parte della cognata (una grandiosa interpretazione di N. Mordjukova), lo privano dell'uso del braccio destro, paralizzato, lo costringono in queste condizioni a sopportare sforzi fisici notevoli, culminati nella violenta zuffa con il fratello armato di falce. Impostato così, Trùbnikov diventa né più né meno, anche se su un piano più dignitoso, uno di quegli eroi leggendari burberi e duri, ma in realtà dal grande cuore e dalla grande volontà, che pullulano nei film d'avventure americani (4). Con la differenza che una simile impostazione in un caso come questo, così delicato, rischia di rovesciare l'assunto del film nel suo contrario. Al culto della personalità di Stalin viene sostituito il culto della personalità del presidente del colcos, dell'uomo duro, a contatto con la sua gente, il culto di un altro « capo » insomma. Nella parte più difficile del film, dove emergono più chiaramente i limiti dell'opera, il cozzo di Trùbnikov con i funzionari stalinisti, il protagonista viene espressamente elevato a contraltare di Stalin, ed è proprio qui che il film comincia a scricchiolare, dove il coraggio degli autori si svela

---

(4) La figura di Trùbnikov, per esempio, ricorda lo Spencer Tracy del western *Bad Day at Black Rock* (Giorno maledetto) di John Sturges, dove non si mancava di sfruttare in termini spettacolari la paralisi del braccio sinistro del protagonista.

nettamente inadeguato e ristretto, non più mascherato dalla confezione furba e a volte trascinante del grosso spettacolo.

Un'altra occasione in parte mancata è il recente *Stròitsja most* (t.l.: Si costruisce un ponte, 1966), singolare non foss'altro che per la formula produttiva più unica che rara: con la collaborazione « esterna » della Mosfilm, il film è stato ideato, realizzato, diretto, interpretato interamente dal collettivo del teatro-studio Sovremènnik di Mosca, uno dei più interessanti complessi sovietici, che annovera alcuni fra gli attori anche cinematografici più popolari dell'URSS. Il film è tratto da un eccellente e spregiudicato reportage comparso sul *Novyj Mir* nel 1963 (di N. Mel'nikov) ed è diretto con la collaborazione tecnica dell'operatore G. Eghiazarov, dal regista e attore Olèg Efremov, che interpreta anche la figura centrale del corrispondente scettico e distratto che ritrova nel clima schietto del cantiere del grande ponte in costruzione una ragione di vita, un nuovo slancio, un « ponte verso gli uomini ». Detto così sembrerebbe un ennesimo canto alla nobiltà del lavoro, un'ennesima esaltazione della costruzione della nuova società; ma il film fortunatamente è tutt'altro (o quasi). Rifiutando coscientemente ogni schematismo, ogni formula precostruita, gli autori creano un coro umano di eccezionale vivezza, un intreccio di vicende e personaggi straordinariamente veri e senza reticenze, componendo uno sfondo di poderoso rilievo, ruvido e forte, che non nasconde le debolezze, le vigliaccherie, le delusioni, gli errori, la stupidità, l'opportunismo, la grossolanità, al di fuori di ogni verniciatura. Per cui tanto più vera e autentica risulta la intima ricchezza umana di questa gente semplice, un po' delusa dalla vita talora (le figure indimenticabili dei due coniugi anziani interpretati da una coppia di attori eccezionali: Evghenij Evstignèev e Galina Volček), talora insoddisfatta, talora semplicemente stupida, ma che lo spettatore sente singolarmente vicina e riconoscibile. Diseguale, e un po' sommario, il film potrebbe anche sopportare senza danno gli scompensi di certe soluzioni affrettate e false (anche se « verosimili » come l'incendio che funge da deus ex machina), se non fosse gravemente compromesso dalla impostazione della figura centrale del giornalista. Ancora una volta interviene il cliché, ancora una volta gli autori non hanno avuto il coraggio di rinunciare completamente ai passaggi obbligati di una drammaturgia vecchiotta e retorica, sicché il film risulta come spaccato in due, una metà nuovissima e potente, una metà vecchia e artificiosa, da una parte l'uomo dall'altra la sua effige sterilizzata.

L'educazione dei sentimenti (e qualche giovane arrabbiato)

Nel cinema sovietico esiste comunque una corrente di film notevolmente estesa che riesce spesso a liberarsi nei suoi risultati migliori dal vincolo delle posizioni precostituite e prerisolte, un cinema di caratteri, di analisi delle psicologie, un cinema di introspezione del sentimento, che ha una solida tradizione nel cinema russo (Barnet, Donskoj). È la costante cechoviana della cultura e della cinematografia sovietica un po' vanificatasi negli « anni di ferro » e che si è cercato di recuperare citando addirittura Cechov a piene lettere come nume tutelare fin da uno dei primi e più noti film del « disgelo », *Dom v kotorom ja živù* (La casa dove abito, 1957). La linea di Kulidžanov e Seghèl', una coppia di autori al loro secondo film, contrapposta al cinema brillantemente falso, tutto inventato e dinamico, di Alov e Naumov, nasceva come scoperta della poesia nella semplicità, nella verità quotidiana. La loro aspirazione, al di là delle amplificazioni retoriche ed esteriori del cinema ufficiale che li precedeva immediatamente, era creare opere riconoscibili per lo spettatore sovietico come specchio della sua vita stessa. Il film era piuttosto discontinuo, soprattutto per la non perfetta fusione del temperamento dei due autori, ma era interessante specialmente per le promesse di futuri e più profondi scandagli spirituali, che si potevano intravedere nel tessuto fratturato e un po' sentimentale del film, e nel modo dimesso di abbordare, se non di risolvere i conflitti umani, modo che qualche critico sovietico, sostenitore del conflitto a pieno volume, scambiò per fiacchezza.

I film che Kulidžanov e Seghèl', ormai separati, hanno diretto in seguito sono valsi a precisare due fisionomie piuttosto precise e abbastanza divergenti. Seghèl' si distingue per un gusto un po' sfatto, per una scorrevolezza di scrittura a tratti piacevole a tratti sorprendentemente volgare, e per una tendenza tutta sua a divagazioni musical-crepuscolari già presente in alcune tipiche sequenze della *Casa dove abito* (la passeggiata serale dei due ragazzi, per esempio). La sua opera migliore, oltre la quale non sembra in grado di poter andare, almeno a giudicare dalle altre sue prove, anche recenti e recentissime, è un'operina a momenti deliziosa a momenti sfiorita, *Proščajte gòlubi* (t.l.: Addio, colombe, 1961), dove il passaggio di un ragazzo dall'adolescenza alla maturità affiora lineare e tenero, mosso e piacevole, ma con quella grossa superficialità e quel sentimenta-

lismo un po' disonesto che trattiene la nostra partecipazione, invece pienamente concessa all'analogo *Arrivederci, ragazzi* di Kalik.

Ben altro interesse riveste l'attività di Lev Kulidžanov: vero è che il primo film diretto da lui dopo la separazione con Seghèl', *Òtčij dom* (t.l.: La casa paterna, 1959), sciupa alcune finezze di regia e un'impostazione di un certo interesse (i rapporti fra una ragazza di città e la madre contadina ritrovata dopo tanti anni in un colcos), in un contesto semplicistico, in uno scenario sciatto e sbagliato, comportante le solite soluzioni affrettate ed edulcorate (scoperta della nobiltà della gente semplice, glorificazione del « lavoro oscuro ») e i soliti sviluppi narrativi ultraprevedibili. Ma già in questo film, che vale come prova generale delle capacità di Kulidžanov, il regista si dimostra il vero continuatore di quella linea cechoviana faticosamente recuperata fra le righe di *La casa dove abito*: basterebbe la segreta genuinità di certi brevi trapassi, come quello in cui la contadina non più giovane, ma ancora vigorosa, con un meraviglioso grossolano candore chiede al presidente del colcos che l'ha sempre considerata solo un'efficiente lavoratrice un po' d'amore. Kulidžanov dovette avvertire l'occasione mancata, dovette sentire la necessità di perfezionare quella linea, tanto che rifece praticamente il film sulla scorta di uno scenario più intelligente e originale, in *Kogdà dèrev'ja byli bol'šimi* (t.l.: Quando gli alberi erano grandi, 1961). Il nodo drammatico della *Casa paterna* restava identico, ma si precisava in forme più approfondite e libere, con notevoli spostamenti. Qui è un sedicente padre, un povero rottame umano senza casa, che va a stare in campagna dalla presunta figlia, e che gradualmente ritrova una ragion d'essere nella convivenza con quella dolce ragazza sola. Sin dalle prime immagini con la presentazione del protagonista che si trascina per i *pubs* e i tetri cortili di una Mosca inedita, il film impone perentoriamente il proprio diritto a un discorso autonomo, che scavalca le formule, per rinvenire l'umanità e la verità di un sondaggio insieme duro e pietoso, dentro un mondo, una comunità, un'anima. Non sempre Kulidžanov sa sfrondare e semplificare: almeno un terzo del film introduce vicende e personaggi non essenziali, come la storia d'amore della protagonista; e rischia di dissipare il centro dell'opera in sia pure attendibili e brillanti digressioni. Ma dove Kulidžanov riesce ad attenersi al tema, là è un'analisi incomparabilmente fragrante, che trattiene la facile lusinga poetica, espandendo la tenerezza commossa e illuminata dell'autore nell'estrema sensibilizzazione di ogni gesto e di ogni oggetto, e, a tratti,

nella ombrosa trasparenza dei toni fotografici. In bilico fra tragedia e languore, nel film di Kulidžanov i personaggi si sostanziano di una piccante sensibilità, e ogni atto quotidiano, ogni umile « presenza » significa testimonianza di vibrazioni inappagate, di palpiti segreti e inafferrabili, così un pianto sommesso nel buio, come il sapore di pulito delle lenzuola, uno scorcio di campagna, un lume. *Quando gli alberi erano grandi*, che quasi sempre rifugge dallo schema didascalico, risultandone tanto più morale, usciva in una stagione-chiave, insieme a *Nove giorni di un anno*, *L'infanzia di Ivàn*, *L'uomo segue il sole*. Davvero dispiace che in seguito Kulidžanov non abbia inseguito la sua vocazione sincera e sottile, prima sbagliando una troppo difficile coesistenza di politica e intimismo (il film su Lenin *Sìnjaja tetràd'* [t.l.: Il quaderno azzurro, 1964]) poi dedicandosi interamente alla direzione dell'Unione Cineasti Sovietici. Se qualche altro film si esercita sulla medesima linea della « educazione dei sentimenti », talora ravvivandosi con illuminazioni fulgide, come qualche passaggio di ardita psicologia adolescente in *Dikàja sobaka Dingo* (t.l.: Dingo cane selvaggio, 1963) di Karasik, il più delle volte si rimpiange la verità contenuta e il pudore estremo dello stile di Kulidžanov: il film *Zvonjàt, otkròjte dver'* (t.l.: Suonano, aprite la porta, 1965) di Aleksàndr Mittà per esempio, accolto con estremo favore dalla critica sovietica, è tutto un seguito di aneddoti talvolta leziosi, talvolta gentili, che ruotano attorno alla figuretta di una bimba « innamorata » di un suo compagno di scuola, ma resi futili, anche nelle pieghe più nuove della storia (scritta da un commediografo di talento, Volodin), da una confezione infiocchettata e lisciata al massimo, che lo stesso regista aveva saputo in parte evitare, ma per piombare nella sciatteria, nel suo primo film, diretto in collaborazione con Saltykòv, *Drug moj, Kol'ka* (t.l.: Kol'ka, amico mio, 1962) (dove però veniva fuori chiaramente un interessante discorso sull'educazione socialista, sulla necessità di combattere contro il culto della « personalità adulta »). Lo stesso si potrebbe ripetere per certi film di Fajt, di Talankin, o della pur sincera Ljoznova. Qualche volta sembra di ritrovare il tocco disadorno di Kulidžanov, per esempio nella prima parte di *Rodnàia krov'* (t.l.: Sangue nostro, 1964) di Michaìl Eršov, uno dei più strani film sovietici degli ultimi anni: l'autore, quasi suo malgrado, ha espulso ogni notazione moralistica o sociologica, dotando la storia dell'incontro nelle retrovie durante l'ultima guerra di una donna sola con tre figli con un ormai anziano soldato, stanco della vita, di una di-

mensione di indipendente vastità spirituale, arricchendola di una dispiegata trama emotiva. È una « conversazione d'amore », interrotta, ripresa, di nuovo compromessa, di nuovo allacciata, intelligentemente commentata da temi musicali intrecciati (un valzer russo e un ritmo messicano), espressa con un'elocuzione sradicata e libera, che segue il movimento a spirale di due anime ruotanti l'una attorno all'altra in un universo cupo e pesante, irreale e notturno: è un continuo ritorno dell'uomo, seguito da un distacco, una intermittente rinascita d'amore, dove la verità è continuamente ritrovata e respinta, sino alla morte della donna che chiude il ciclo. Ma il film non sa tenere questa cifra stilistica e precipita con la scomparsa della protagonista, nella seconda metà del film, nell'ennesimo grigio prodotto patetico, lontanissimo dal trattenuto pathos cechoviano di *Quando gli alberi erano grandi.* Ma c'è un altro regista che ha ripreso la linea di Kulidžanov, approfondendola anzi, e ampliandola in nuove direzioni, Marlèn Chutsìev, notissimo soprattutto per le vicende del suo terzo film, *Mne dvadtsat' let* (t.l.: Ho vent'anni, 1962-1964), una delle più grosse " gaffes " della politica culturale Krusciovianа.

Già dal primo film di Chutsìev, *Vesnà na Zarèčnoj Ulitse* (t.l.: Primavera in via Zarèčnaja, 1956), diretto in collaborazione con lo sceneggiatore F. Mironer, si riceveva un'impressione di rara e non immediatamente decifrabile finezza. La storia, benché non banale, si svolgeva secondo moduli ben collaudati, con punte edificanti, specie nel finale, quasi nauseanti: una graziosa maestra di città viene a insegnare a un gruppo di operai di un villaggio sperduto, un giovane e rozzo fonditore se ne invaghisce, e questo incontro servirà sia all'una che all'altro, lei comprenderà meglio i problemi del lavoro e la sua nobiltà, l'altro troverà una nuova gentilezza d'animo. Ma sin dalle prime immagini penetranti e sottili, dove tutto, cielo terra uomini, è di un grigio insinuante, con quella pioggia continua, quella figura sperduta ancora incerta, avviluppata in un grande mantello che la copre tutta, e poi, per quasi tutto l'arco del film, nella tenera e acuta descrizione della provincia russa con le sue maldicenze, avidità, egoismi, nella precisione rara e meticolosa della caratterizzazione del protagonista, un operaio finalmente vero e non solo verosimile con i suoi dubbi, le sue aspirazioni, le sue porcherie, la sua innata gentilezza, si coglie uno spontaneo innesto di « amore », di un autentico umile umanesimo degli affetti così forsennatamente ricercato dal cinema sovietico e così raramente raggiunto. Chutsìev

confermava nel secondo film *Dva Fjòdora* (t.l.: I due Fjòdor, 1958) le stesse qualità, la stessa linea dimessa e a tratti quasi sciatta di descrizione dei sentimenti: quello che sembra premere nel mondo di Chutsìev è la dinamica sottile del mondo umano, dove legami profondi nascono e si sviluppano ogni giorno, muoiono e rinascono, in un'altalena un po' sgomentante. Nei *Due Fjòdor* si approfondisce, al di là dello schematismo « ottimistico » del canovaccio (l'incontro di due esseri soli, un uomo e un bambino, e la loro amicizia) quel solco di ombrosità, di lirico trasalimento di fronte alla labilità dei moti umani, che verrà emergendo nel terzo e più compiuto *Ho vent'anni* e ancor più nel quarto film, *Jul'skij dožd'* (t.l.: Pioggia di luglio, 1966), che essenzializza e approfondisce il discorso di *Ho vent'anni.* In questi ultimi film, con un ribaltamento non casuale, al centro dell'opera non è più la nascita di un amore o di un'amicizia, cioè il momento di crescita, per così dire, il momento positivo, ma la lenta estinzione di un'amicizia, l'agonia di un sentimento. Purtroppo Chutsìev si impiglia sovente in lungaggini e divagazioni inutili, in sottolineature forzate, ma ha talora illuminazioni fulgide, e mantiene nei toni stessi della fotografia, nei quadri inediti di una Mosca grigia e un po' triste, vuota e oscura, quell'ombra di quasi inconsapevole malinconia, che è il più vero tratto della sua personalità. La passeggiata finale dei tre amici di *Ho vent'anni,* che vanno al lavoro, ognuno pensando agli affari suoi, definisce come una lapide la morte di un'amicizia infantile che ormai vive di rendita. Peccato che in Chutsìev ci sia una forte resistenza interna (senza voler qui considerare le pur determinanti modifiche esterne), una sorta di ritegno ideologico che dissemina di ostacoli il cammino verso la libera espressione del mondo tenero e crepuscolare dell'autore; così certe forzature o reticenze nella definizione dei nuovi « borghesi », certi residui magniloquenti e retorici, un attaccamento sentimentale al concetto di amicizia, che si approfondisce proprio verso la fine, quando più nitida e impietosa dovrebbe essere la constatazione della fine di un legame che ha fatto il suo tempo (sicché ne derivano varie imprecisioni e perfino qualche oscurità di sviluppo). Questa dialettica fra l'artista Chutsìev che vede con occhio e cuore disincantato le vicende dei sentimenti quotidiani, e il cittadino Chutsìev che vuole confermare il suo credo in un impegno civile testardo e continuo, se talora riesce discretamente stimolante, assorbita in una sincera nostalgia per una vita più « totale », il più delle volte genera corrugazioni e incertezze e costringe a parlare di Marlèn Chutsìev come

di un artista ancora non risolto, ancora alla ricerca di sè. Eppure questa linea di ricerca autonoma, di verifica puntuale del reale e dell'umano si va sempre più allargando e va sempre più contaminando il giovane cinema sovietico, riuscendo ad attutire talora le punte ruvidamente programmatiche e ad approfondire la patina sentimentale. Così un regista come Frunze Dovlatjàn, fra un primo film solo piacevole e garbato (*Kar'era Dimy Gòrina* [t.l.: La carriera di Dima Gòrin, 1961], diretto con Lev Mirskij) e un terzo presuntuoso e ingarbugliato oltre che fastidiosamente sentimentale (*Zdràvstvuj, eto ja* [t.l.: Buongiorno, sono io, 1965]), dirige assieme a Mirskij un film ansimante, un po' ingenuo, dalla fattura un po' impacciata, con grosse cadute di gusto, ma altamente significativo. *Ùtrennie poezdà* (t.l.: I treni del mattino, 1963) riesce a tracciare una parabola personale che non sfocia nella consueta presa di coscienza esterna, ma si sviluppa secondo un'intelligente e indipendente individuazione dei nodi drammatici irrisolti della realtà umana di cui fa parte la protagonista, una ragazza dibattuta fra la possibilità di una sistemazione scialba con un giovane modesto e proletario e la necessità di abbandonarsi al sentimento vero per un trentenne indifferente e « borghese ». Asja, dopo il fallimento del suo rapporto con quest'ultimo personaggio essenzialmente negativo, si trova a dover trarre una conclusione e si trova nell'impossibilità di farlo. Come e più di *Ho vent'anni* di Chutsìev, *I treni del mattino* termina su un interrogativo senza risposta, concludendosi onestamente su una proposta di sincera umanità e non su una ricetta di falsa socialità. La constatazione che la realtà dei sentimenti è contraddittoria e spesso inestricabile (« In queste cose non si capisce nulla », conclude desolata la protagonista) vale a vivificare un discorso ancora da affrontare nel cinema sovietico, quello della difficile sedimentazione di un'ideologia, che pretende una totale ristrutturazione dell'uomo, il discorso sulla difficile e scabrosa armonia dell'esigenza comunitaria e del sentimento privato, il discorso insomma sull'individuo nella società socialista.

La ricerca di una regola etica nuova e coerente è al centro di un film di singolare vivezza, *Ùlitsa N'jutona, dom 1* (t.l.: Via Newton, 1, 1963) di Teodor Vul'fovič. Film dall'aspetto spezzato e mobile, che genera un'impressione di non finito, e di inespresso, con una grossa capriola che lo trasforma in una curiosa novella rustica un po' fuori posto, film dall'andamento scomposto e un po' incontrollato, *Via Newton, 1* imposta un discorso nuovo e incandescente:

l'individuazione della legge del comportamento umano, il problema del rifiuto del compromesso e della necessità di accettarlo nella pratica del vivere quotidiano. La disputa fra due giovani scienziati, che ricorda un po' *Nove giorni di un anno*, sulla necessità della purezza morale e sulla inevitabilità d'altra parte dell'« abiura », immersa nella verità di un ambiente giovanile studentesco disegnato con acume e fin troppo vivace gusto, ha il suo punto di massima temperatura ideale in una straordinaria sequenza, una « passeggiata selvaggia » dei due protagonisti per una Mosca deserta, fra vetri, acquari, lunghe file di cabine telefoniche vuote; con spericolata audacia Vul'fovič segue e partecipa alla discussione, spezzando l'iniziale obiettività in favore dell'idealista cocciuto e fremente che alla fine sferra un violento pugno all'amico, gridandogli « Questo per Galileo! »: fa piacere al di là di ogni considerazione sull'epigonismo di certe trovate e sulla provvisorietà dei risultati, trovare qui una rara espressione di sincera « rabbia », di giovane insoddisfatta furia, persino di sbigottimento di fronte ai motivi storici e quotidiani che portano un uomo, o un popolo, a tradire i suoi ideali, ad accettare il compromesso, ad abiurare.

Questa « rabbia », questa vivacità rimbalza di film in film in una serie di opere più o meno note e riuscite, che globalmente servono a tracciare in tutte le sue varianti il personaggio-tipo della letteratura e del cinema sovietico « giovane » degli anni sessanta: il ragazzo inquieto e spavaldo, sempre in movimento, pieno di vitalismo talora incontrollato, che diventa quasi sempre il termine di confronto della realtà contraddittoria che lo circonda, tramutandosi in elemento di disturbo cioè in educatore. Certo i racconti di Aksjònov, per esempio, sono più avanti avendo decantato, nei momenti migliori, in pura esistenza selvaggia anche quel tono di moralismo « d'urto » spesso presente in questi film, ma qui le prevedibili ricette dell'eroismo negativo-positivo servono ormai fino a un certo punto, giacché abbiamo uno svincolamento totale o parziale dalle botte e risposte obbligate della drammaturgia tradizionale socialrealista. In uno dei primi esemplari, *Aljòškina ljubòv'* (t.l.: L'amore di Aljòša, 1961) di Tumanov e Ščukin, supervisione di Michaìl Romm, il protagonista conserva ancora un patetismo di fondo, che lo fa assomigliare, dato anche il tono diretto e fresco della regia, a una figura di Olmi. In questo gracile e simpatico film, il giovane cittadino Aljòša riesce a ingentilire senza volerlo la gente un po' brutale che lo circonda sul lavoro, in un cantiere sperduto nella

campagna russa; ma, anche se si accenna un po' svogliatamente a una contropartita nell'educazione al lavoro del ragazzo che alla fine potrà portare con fierezza la sua tuta, il vero vincitore è il giovane candido, testardo, vivace, che fa a piedi chilometri e chilometri per vedere gli occhi bruni della sua ragazza, che parla con voce rauca e timida, che sconvolge quietamente l'esistenza indifferente e selvatica di quella provincia addormentata. Analogamente in *Mòlodozèleno* (t.l.: Giovane, verde, 1962) di Kostantìn Vòinov, troviamo un giovane freneticamente impegnato a vivere e far vivere « onestamente »: ci troviamo di fronte alla variante più ortodossa e *komsomol* del tipo aksjònoviano del ragazzo inquieto che cerca il proprio posto nella vita, con caparbia e irrequieta serietà. Ma se l'impostazione del personaggio e una certa pedanteria di sviluppi non offrono ghiotti motivi « frondisti », dall'intera vicenda di questo onnipresente fromboliere adolescente, osservato dagli autori e dall'attore Olèg Tabakòv con aperta insistente simpatia arrivando fino all'irragionevolezza, scaturisce pur sempre un'indicazione di comportamento istintivo e disturbatore del massimo interesse. Essendo le ragioni ideali, la spinta razionale dell'agire meno in evidenza del puro movimento tumultuoso del protagonista è possibile arrivare, attraverso un progressivo ottundersi dei principî dell'azione, all'esaltazione di una condotta anarchica e sradicata, famelica e acerba.

È il salto che compie di slancio uno dei più stupefacenti fra gli ultimi film sovietici, *Putešèstvie v aprèl'* (t.l.: Viaggio in aprile, 1964) di Vadìm Derbenjòv. Val la pena di soffermarsi su questo « filmaccio » sgangherato, irritante, bamboleggiante, girato in Moldavia dall'operatore di *L'uomo segue il sole*, perché rappresenta uno dei limiti di massima eterodossia raggiungibile all'interno del cinema sovietico. Kostik, studente della facoltà di giornalismo, giunto a far « pratica » in un piccolo paesetto moldavo, scorazza per tutto il paese e dintorni in giaccone e pantaloni strettissimi di pelle nera, cercando di approfittare a tutti i costi della situazione: riesce a viaggiare a metà prezzo, mangia a sbafo, si ubriaca in una cantina spillando vino da botti altrui, prende ferocemente in giro la gente del luogo, facendosi passare per uno scrittore, al ballo seduce una fresca e rotonda ragazzotta, sotto gli sguardi furiosi e scandalizzati dei giovanotti locali, scrocca sigarette, passa la notte sdraiato nei pollai o arrampicato sui rami dei meli fioriti, sogna di ballare in un *musical* americaneggiante, poi d'un tratto se ne va ciondolante e sfaticato, per poi decidersi all'ultimo momento a tornare in

paese, attirato dal ricordo della faccetta graziosa della ragazza (vuol divertirsi ancora un po'? gli son venute intenzioni più « serie »? Il finale è assai ambiguo). Il film ha momenti freschissimi in certi saporosi squarci sulla campagna e la terra che si risveglia sotto il sole fra bianche cascate di fiori, il placido fiume, ragazze nude che si specchiano nell'acqua, la notte stellata, sommersi però in un mare di sofisticazione, di falso sperimentalismo, di disordine (particolarmente fastidiosi gli inserti a disegni animati). Del resto anche questa strepitosa indifferenza morale ed ideologica sembra quasi aver preso la mano all'autore, mosso solo da intenti calligrafici e decorativi (lo dimostra il suo secondo film, lontanissimo da *Viaggio in aprile*, il melenso e paternalistico *Boslèdnij mesjats òseni* (t.l.: L'ultimo mese d'autunno, 1965), anch'esso tutto avvolto in mille tediosi esercizi di bella scrittura). Il film sembra ricevere scatto proprio da uno spontaneo affiorare della componente anarchica, insofferente d'ogni costrizione e ordine, sempre sottintesa e disponibile nel tipo del ragazzo inquieto, del quale abbiamo qui la formulazione estrema, più sfrenata. All'opposto, troviamo, ad esempio *Tjòtka s fiàlkami* (t.l.: La zia con le violette, 1964), del giovane Pavel' Ljubìmov, che con lievità di tocco rara per un debuttante, con una disinvoltura sovrana, per brevi accenni (il film dura un'ora circa) quasi arpeggi anche troppo eleganti, evoca la gioventù spensierata e un po' scettica che gli sta attorno. Un gruppo di turisti sovietici parte per le vacanze in Bulgaria: tutto, agili battute, i flirt appena accennati, il treno che sbuffa, le canzoncine, una musica frivola e malinconica insieme, tutto concorre a creare un'atmosfera di incantata e divertente isola fuori dal mondo; dietro i vetri dei finestrini, corre via lontana e incerta la campagna russa con i suoi problemi, le sue idee, il lavoro, i « vecchi » ... Ma attraverso questo tono apparentemente svagato e disimpegnato, il film vincola le immagini e le movenze sempre piacevoli di superficie a sottintesi sempre più pungenti. Dal ritratto denso e acuto dei giovani sovietici, non vengono escluse alcune notazioni negative di contrappunto (per es., il « mito » indiscriminato del prodotto straniero — le sigarette bulgare —, ecc.), sicché risaltano maggiormente la sincerità e il bisogno di chiarezza di questi giovani, sottolineate con notevole partecipazione e talora con poetiche invenzioni (la ragazza che vuole attendere il sole nel grande sacrario dell'amicizia russo-bulgara, avvolto in una fitta nebbia). Ma il vero centro del film va individuato nei rapporti con la vecchia generazione, rappresentata da una buffa donnetta anziana

che perseguita con dolce ostinazione il protagonista, Volodja, assillandolo di premure non richieste, di sorrisi, di consigli (tagliare la barbetta, metter la testa a posto, ecc.) ricevendone in cambio sarcasmo, indifferenza, insofferenza o solo gentilezza distante: viene così puntualizzato con perspicacia sottile il reale distacco fra le due generazioni. Ma quando si scopre il segreto della donna (durante la guerra aveva dato il suo latte a Volodja bambino) Volodja, e lo spettatore, sono messi di fronte a un fatto incontrovertibile, alla inevitabile coscienza del rapporto di tradizioni e di trasmissione ideale e vitale che lega la generazione presente alla generazione difficile che l'ha preceduta un po' retorica e sentimentale, sentenziosa e insistente, come questa donnetta, ma che non si può ripudiare o ignorare. Non rimane al giovane che testimoniare con un gesto « civile » (il taglio della barba) il proprio senso di responsabilità, come per un omaggio necessario, pur senza abdicare alla propria indipendenza, giacché l'atteggiamento esterno è lo stesso, un po' insofferente un po' condiscendente. A questo livello, la commedia brillante diventa, a suo modo, una forma di conoscenza. Sorprende che dopo un simile esordio, Ljubimov si sia lasciato assorbire nella sua seconda prova, *Žènščiny* (t.l.: Donne, 1966) da una drammaturgia gonfia e tradizionale, componendo un'epopea femminista alla maniera di un perfetto « director » hollywoodiano alla Robert Wise, appena corretta da un acre riconoscimento dei pregiudizi ancora ben saldi nella società sovietica, del resto subito annacquato dal melodramma solido e a colpo sicuro. Se registi anche dotati come Ljubimov stentano a trovare la loro via, arrendendosi facilmente agli accomodamenti romanzeschi e stereotipati, esistono però altri giovani che, seppur fra mille difficoltà, cercano con caparbietà una loro strada. Sono la vera giovane guardia del cinema sovietico, naturalmente proiettata verso un dibattito aperto e nuovo, verso un collegamento culturale con il nuovo cinema europeo.

Al di là del disgelo

La personalità più bizzarra del giovane cinema sovietico è sicuramente Vasilij Šukšin, attore di fama, scrittore di racconti mordenti e spiritosi, e debuttante nella regia con una delle commedie più brillanti degli ultimi anni: *Živjòt takòj pàren'* (t.l.: C'è un ragazzo così, 1964), episodi dalla vita di un ragazzo siberiano, imma-

turo e pieno di sogni e anche di idee confuse (tanto da trasmettere questa confusione al film stesso, tutto sommato più strano che interessante), amico di tutti, estroverso al massimo, sempre disposto a dare una mano. Ma questo Paška, seppure ricorda il consueto tipo del *paren'*, se ne discosta per una eccentricità spinta sino all'abbigliamento ridicolo, all'accento e alla cadenza inciampante nel discorso, e per una sorta di attonito angelismo campagnolo e di semplicità antieroica, che verso il finale si colora di una salutare intonazione demistificatoria nei confronti della sempre imperante retorica del lavoratore-eroe. Nell'accavallarsi delle avventure dei sogni, degli episodi semiseri (godibilissimo il matrimonio combinato da Paška fra due timidi solitari di mezz'età con una sorta di violenza psicologica) l'operina diviene sempre più piacevole, mossa, arguta, e insieme stravagante, sfuggente, misteriosa. Šukšìn lascia nell'ombra un giudizio sulla realtà, che pure si intravede qua e là, informe e quasi ironizzato a sua volta dalla fantasmagoria della trama e delle trovate. Ma questo primo risultato di indubbio rilievo, spassoso e ambiguo, vivido e confuso, viene illuminato dal secondo film di Šukšìn, dove il giudizio morale affiora nettamente assumendo forme assai curiose e personali in tre novellette « esemplari »: *Vaš syn i brat* (t.l.: Vostro figlio e fratello, 1966). Nella prima novella esplode in un fragore stupendo di banchetti campagnoli, di stornelli gridati a piena gola, di brindisi ruvidi, di balli d'altri tempi, una nostalgia avida e gaia della semplicità della vita di campagna, dove regna e ride lo spirito grande della Russia; il ragazzo che fugge di prigione senza aspettare quei pochi giorni che ancora gli restano da scontare, per rientrare in famiglia a far festa con i suoi in quella domenica paesana descritta in un felicissimo prologo con dolce ironia, non fugge solo il carcere, la schiavitù, ma anche la città, il decoro borghese che vi regna. Nel secondo episodio Šukšin compone con un livore curioso un piccolo canto d'odio a Mosca, alla gente indifferente, alle complicazioni burocratiche: l'affannosa e vana ricerca di una medicina per la madre malata da parte di un figlio appena inurbato e a disagio nella grande città è il pretesto di un'ironia cattiva che si acuisce insolitamente quando entra in scena il terzo fratello, ormai cittadino integrato, con « conoscenze » che con una telefonata risolve la questione, l'episodio si scompone, squilibrandosi, perdendo la bella vitalità della prima novella, ma assumendo un acuminato tono pamflettistico veramente unico nella sua acidità, superiore anche, nei suoi limiti, alla cattiveria di *Trentatrè* di Da-

nelija, di cui si parlerà più avanti. Il terzo episodio è il ritorno alla terra del terzo fratello « imborghesito », con moglie alla moda, pazzo per il culturismo e le ultime novità. Così dopo il contadino in campagna (ed è il tripudio vitale del primo episodio), dopo il contadino in città (ed è la cattiveria stizzosa del secondo episodio), abbiamo il ritorno dell'ex contadino in campagna: ed è un confronto sottile fra il costume semplice e schietto della famiglia contadina e il falso comportamento « moderno » del figlio cittadino, visto con un sarcasmo profondo. Ne scaturisce una nota nostalgica per la fine di una cultura campagnola, russa, pura, e si illumina così anche lo strano istintivo idealismo del Paška del primo film (che fra l'altro ha lo stesso interprete del primo episodio, l'estroso Leonid Kuleščòv), ultimo Don Chisciotte socialista, che predica la sua meravigliosa filosofia siberiana, combinado l'antica saggezza dello spirito contadino alla nuova solidarietà umana del socialismo, minacciate entrambe dall'avanzata di un'opaca cultura di massa cittadina e da un imborghesimento delle strutture. *Vostro figlio e fratello* su questa via abbandona un po' l'unità sentimentale e il discorso divertente, per ammicchi, di *C'è un ragazzo così*, scoprendosi in modo fin eccessivo, frantumandosi in vari toni stilistici, ora appropriati (la nostalgia, la gioia), ora discordanti (il sarcasmo). Ma da una personalità così originale, da un uomo che sa rischiare tanto l'impopolarità (*Vostro figlio e fratello* per esempio ebbe una stroncatura di una violenza rara ancor prima di uscire, sulla *Literaturnàja gazeta*) possiamo attendere con fiducia gli sviluppi della sua affascinante linea solitaria.

Un altro sottile ribaltamento dei *clichés* correnti opera il giovane sceneggiatore Ghennadij Špàlikov (*Ho vent'anni*, *A zonzo per Mosca*) nel suo debutto registico: *Dolgaja ščastlivaja žisn'* (t.l.: Lunga felice vita, 1966). Contravvenendo alla dilagante retorica dell'« uomo felice », dell'ottimismo totale, Špàlikov intesse un acre, sottile discorso sull'« infelicità » umana, sugli ostacoli, spesso impalpabili e misteriosi, che impediscono il libero fluire di un'esistenza fatta di sentimenti assoluti e felici (il titolo è dolorosamente ironico). L'incontro di un uomo e di una donna, fatti l'uno per l'altra, dura un attimo e si infrange contro il muro delle abitudini, delle istituzioni, delle idee comuni: la morte della felicità, la fine del sogno è segnato da una sequenza perfetta, di uno strazio contenuto e profondo, tutta giocata su pochi particolari pregnanti, il caffè deserto, la bambina che danza e canta sullo sfondo, il lungo primo piano della ragazza immobile, di spalle. La vicenda si svolge in un mondo

ordinato fra il casuale e il grottesco. Con lievi sottolineature e amplificazioni, Špalikov incastra nella sua storia « privata » un controcanto « pubblico » assurdo e illogico, ora allungando a dismisura vuoti frammenti di Čechov recitati dal Teatro d'Arte di Mosca, ora allestendo un quasi mostruoso saggio di ginnastica collettiva sul battello-pensionato dove dorme il protagonista, ora infilando facce e storielle collaterali senza nessun nesso immediato con la vicenda di fondo. Dall'autobus che all'inizio introduce l'uomo, e dal battello che alla fine lo allontana per sempre dalla ragazza, l'occhio vivace di Špalikov si getta curioso a destra e a manca, scoprendo pianure desolate, tristi voli d'uccelli, fanciulle con la fisarmonica, spenti sorrisi, squallide rive. Uno strano universo avvolge i protagonisti, un universo quotidiano e assurdo insieme, anzi assurdo perché quotidiano. Partendo da questo disincantato pessimismo, da questi « acuti » di malinconia, da questi lievi fremiti di sgomento, si sarebbe tentati di parlare di una piccola *Eclisse* socialista, se varie concessioni sentimentali e una certa sciatteria, specie nella parte centrale, non intorbidassero la limpidezza dell'esperimento, ricacciando così *Lunga felice vita* in un'incerta altalena fra la novità ardua di un discorso nuovo e impegnativo sull'uomo e il suo destino (da notare che Špalikov invece di vanificare i dati sociali e di costume, li sottolinea, evitando l'errore tipico del discorso « eterno » ed atemporale: egli ci parla di un uomo concreto, di una donna precisa) e il risaputo umanismo agrodolce e ruffianesco di varia produzione sovietica (e non, Lelouch insegni). Fortunatamente qui l'onestà e il coraggio di Špàlikov hanno per buona parte ragione delle formule sentimentali di comodo, ma si vorrebbe una audacia ancor maggiore nel condurre fino in fondo il proprio discorso.

Chi riesce invece a sfuggire completamente i moduli precostituiti e il facile sentimentalismo da manuale è la giovane regista Larisa Šepit'ko nel suo secondo film: *Kryl'ja* (t.l.: Ali, 1966 - ex *Gvardij Kapitàn* [t.l.: Capitano della guardia]), uno dei film sovietici più importanti, se non il più importante, di questi anni. Aliena dalle tentazioni metafisiche di uno Špàlikov, la Šepit'ko si concentra sull'analisi « totale » di una situazione umana (psicologia e comportamento), scegliendo come campione umano una ex-aviatrice, eroe nazionale, una donna rispettata e degna: gli incontri, le relazioni umane, i sogni, i pensieri di questa esponente di una generazione dura e duramente temprata alle prove della guerra e dello stalinismo, nel mondo odierno vengono esaminati con occhio minuzioso e im-

placabile, con ardua obiettività, sino a diventare i dati precisi e incontrovertibili di uno stato di alienazione dolorosa. Il totale isolamento umano della protagonista viene prospettato come un male concreto, una cancrena non « oscura » o patologica, ma individuabile in una serie di cause storico-sociali, non enunciate, ma immanenti nella spoglia analisi degli effetti. Così, seppur tutto rinserrato in una difficile misura obiettiva, in una sorta di equilibrio clinico, *Ali* ha lampi spietati sulle contraddizioni interne di un sistema che ancora non ha saputo o potuto coinvolgere tutto l'uomo. L'opera arriva cioè al cuore del grande dibattito su individuo e società socialista, sull'impegno quotidiano dell'uomo nuovo, muovendosi su un terreno di eccezionale difficoltà con un rigore e una libertà invidiabili. Purtroppo (perché anche qui abbiamo il risultato parziale, anche qui abbiamo il mezzo-compromesso) un'opera come questa che poteva diventare il film più importante di tutta l'area socialista è a tratti seriamente compromessa da stridenti contrasti di tono, tolti da altri film, da altri sistemi: le oscillazioni finali, con la donna che si rifugia nei suoi ricordi d'amore, sono frutto di una paura si direbbe più « commerciale », che ideologica, una pausa insincera e falsa nella parabola esemplarmente lucida del film, per far riposare lo spettatore « troppo angosciato » con i soliti giri di valzer sentimentali; d'altronde altrove certe malaccorte forzature dello scenario, rimediate parzialmente dalla ammirevole condotta registica della Šepit'ko, introducono incrinature moralistiche inquietanti: tutta la parte a casa della figlia con il genero intellettuale e i suoi amici soffre di questa ambiguità, di una certa premeditata ironia nei confronti dei nuovi « borghesi », appena salvata dall'astuzia della regista e di alcuni attori (in particolare Evstignèev con un impagabile numero alla Godard). Ma tutto ciò non coinvolge gran parte del film, lacerato a volte da stupende esplosioni di contenuto dolore, come nel sublime incontro della protagonista con una vecchia ancor più sola di lei, che cerca avidamente di attirare la donna in un colloquio, rifiutato per una specie di testardo orgoglio, o invece l'altro incontro con la donna della mensa, finito in un'ubriacatura a due e in una finta allegria provvisoria, la straordinaria scena della protagonista che cerca con immani sforzi di arrampicarsi su un aereo ... L'occhio femminile della Šepit'ko scruta nell'animo femminile della donna-eroe, morta fra i vivi, con una delicatezza e una spietatezza inaudite, cogliendo sfumature sottili, come lo sdegnoso rifiuto della pietà che si alterna con la penosa ricerca di un po' di carità, com-

ponendo, aiutata dalla grossa interpretazione « vissuta » di Maja Bulgàkova, un'attrice dal volto impassibile, alla sua prima prova impegnativa, un personaggio-guida, preziosissimo per un'analisi profonda delle cause di una separazione di generazioni che non è solo ideologica, ma anche umana: *Ali*, impietosa radiografia di uno stato di disagio profondo (la Šepit'ko riesce perfino con una astuzia pressoché diabolica a rovesciare il lieve ottimismo del finale in un falso lieto fine, dove la protagonista che si alza in volo con l'aereo potrebbe significare sia una nuova capacità di azione ritrovata, sia una fuga definitiva da un mondo che la respinge) resterà un dato di riferimento inevitabile per successivi e più avanzati tentativi di penetrare a fondo la psicologia e il comportamento dell'uomo nella nuova società.

In questo lento ma sicuro rinnovamento di quadri abbiamo talora apporti stilistici personali: l'ormai consacrato Michaìl Boghin nel suo debutto, il mediometraggio *Dvoe* (t.l.: Due, 1965) risolve l'incontro « impossibile » di un ragazzo musicista e di una fanciulla sordomuta in una mobilità di ritmi cangianti e impressionistici che riportano subito al miglior Truffaut; sfuggendo miracolosamente alla leziosa disciplina del « neolirismo » sentimentale di prammatica, Boghin sollecita con una tenerezza effusa e una sincerità straziante un messaggio sottile ed ermetico: teso a cogliere con una libera sensibilità le difficili relazioni di « comunicabilità » fra gli uomini, egli non riesce a chiudersi in una progressiva esaltazione di sentimenti risvegliati o ritrovati, alla *David and Lisa* (sebbene in un paio di punti sembri inclinarvi), avanzando invece una semplice, straziante proposta di umanità, una sorta di ipotesi lirica.

Nel caso di Elem Klimov ci troviamo di fronte a un linguaggio adulto ed estroso, che sembra riallacciarsi fors'anche inconsciamente a certe remote ricerche delle avanguardie cinematografiche sovietiche, troncate poi dall'allineamento totale sul fronte del « realismo socialista ». Così *Dobrò požàlovat' ili postoronnim vchod zapreščjòn* (t.l.: Benvenuti, ovvero Vietato l'ingresso agli estranei, 1964), il suo primo lungometraggio, è una commedia dallo spirito sfolgorante e ribelle, che può ricordare nel ritmo e nel gusto delle trovate le prime opere « eccentriche » di Kuleščiòv o Kozintsev e Trauberg. Partendo da uno spunto che ricorda *La guerra dei bottoni*, Klimov vi innesta un franco appello all'indisciplina e al rifiuto della grettezza degli adulti, accettati solo quando nella disobbedienza ridiventano bambini: vi si può individuare addirittura una traccia della carica esplo-

siva del *Zéro de conduite* di Vigo. Klimov, individuato nell'infanzia uno spirito rivoluzionario sempre vivo, umiliato invece negli adulti troppo pigri, conformisti o burocrati, vi si abbandona con un entusiasmo giovanile fin troppo incontrollato nelle molte sbavature tecnicistiche, e nelle sempre godibili gags che talora finiscono con il distrarre. Ma in genere Klimov sa sostanziare la sua storia e le sue trovate di uno spirito insolitamente pungente e pregnante, sin dall'inizio quando i ragazzi della colonia sono costretti a fare il bagno nel fiume *dentro una rete da pesca*, e via via con una incisiva progressione e con efficacia grande nella caratterizzazione di tutti i ragazzi (per esempio, della « spia » sono sempre inquadrate solo le lunghe gambette sgraziate che corrono verso il direttore, per fornire qualche informazione) Klimov arriva così a teorizzare una sorta di fuga dal mondo degli adulti, una fuga dall'« educazione », dai recinti: il ragazzo protagonista, che aveva osato fuggire dalla rete e nuotare fino a un'isola vicina, venendo quindi espulso dal campo dei pionieri teatro delle vicende, viene nascosto e nutrito dai compagni, divenendo sempre più una sorta di bandiera, di simbolo. Nel finale i ragazzi e gli adulti « ravveduti » lasceranno in asso i burocrati sulla riva e *voleranno* sull'isola proibita: e malgrado l'evidente trasporto del regista la sequenza risulta forzata e laboriosa, ed anche piuttosto ambigua. Un debutto come questo, così originale, portava però in sè, accanto ai fermenti più vivi, accanto alle indicazioni più aperte, accanto alle più salutari provocazioni, i pericoli di un eccessivo compiacimento del proprio estro, di un gioioso smarrimento nel turbinio delle trovate e, sicché quando l'ininterrotto fluire delle più varie e divertenti gags e battute si squarcia per dar luogo a una enunciazione ideale, la fuga nell'isola si identifica con la fuga dalla realtà in una accentuazione di irrealismo incerto: più che un discorso è un desiderio di discorso. *Pochoždenija zubnogo vračà* (t.l.: Le avventure di un dentista, 1966), il secondo film di Klimov, conferma e rinnega insieme il primo film: Klimov rinuncia ad ogni « variazione sul tema » per il discorso diretto. Tradendo volontariamente il proprio talento comico, Klimov si nasconde dietro le immagini spoglie, in uno sforzo di estraniamento cosciente, onde ricostituire la misura essenziale dell'apologo: ne risulta il film più personale, denso e stimolante fra gli ultimi sovietici. Allacciandosi a certi suggerimenti e tecniche brechtiane, Klimov (e con lui Volodin, che con questo scenario sembra staccarsi dalle scontrose e false delicatezze di varie sue commedie e sceneggiature, per un più sottile equi-

librio) compone la sua opera come una parabola « epica », temperata da quasi spontanee onde elegiache e maliziose. Troviamo così procedimenti insoliti, nel cinema sovietico recente: attori che parlano direttamente al pubblico, scenografie « inventate » (da notare soprattutto la casa del protagonista con un'immensa finestra rotonda un po' liberty), una musica che è un delizioso « pastiche » settecentesco, l'uso « irregolare » di canzoni (da notare la curiosa coincidenza dell'inizio del film con quello degli *Amori di una bionda* di Forman), e un gusto costante della composizione frontale, quasi appiattita, come per un desiderio di « guardare in faccia » visi fatti cose, senza intermediari. Seppure talora le soluzioni stilistiche appaiono un po' affannate, forse per difetto di semplicità, la ricerca di un linguaggio autonomo e libero è già di per sè un fattore nuovo e positivo: e attraverso la concentrazione dello stile, la sostanza dell'apologo emerge con decantata e nuda purezza, allargandosi in possibili, sempre più ampi significati. Così dal puro aneddoto favolistico del giovane dentista dal miracoloso potere di strappar denti senza dolore, dell'improvvisa scomparsa di questa facoltà e della successiva riconquista di essa, si passa come in una fuga di cerchi concentrici al problema dell'origine del talento (arte), della sua applicazione, dell'impegno dell'« artista », per arrivare al tema generale dell'individuo e della società, della possibilità di evadere nella torre d'avorio, della necessità di « tornare dall'isola » nella pur contraddittoria e dolorosa convivenza con gli altri. In tal senso il film appare una precisazione, anzi una risposta al finale di *Benvenuti, ovvero vietato l'ingresso agli estranei*; come nel primo film, ricompare il momento della crisi e il desiderio di evadere, qui espresso in modi stupendamente sfumati: sono le pagine più intense del film, che culminano nell'inquietante teoria della felicità come condizione estraniata (osservare la propria città come « un'altra città », la propria gente come stranieri, e le immagini quotidiane assumono una consistenza fotografica quasi fantomatica, di figure sognate). Ma la logica della favola in luogo di postulare un'incerta evasione gioiosa e « rivoluzionaria », conduce al riconoscimento di un impegno « interno » testardo e arduo, che si colloca in fondo a un itinerario difficile e tormentato fra le miserie e le lacerazioni della convivenza umana: quando nel finale le facoltà prodigiose del protagonista trapassano a una allieva, la voce del commentatore non si congratula con la nuova « apportatrice di gioia » all'umanità, ma profetizza con mesta consapevolezza i mille ostacoli e sofferenze che incontrerà

sul suo cammino. Occorrerebbe analizzare più a fondo quest'opera ricca e semplice, densa di implicazioni preziose nella sua limpidezza di parabola moderna, misteriosamente gnomica e delicatamente straziata da illuminazioni umanissime (in particolare nella « seconda storia » della totale morte del talento in una ragazza piena di gioia di vivere e abbattuta dalle prime difficoltà), ma quel che qui ci preme rilevare è la novità dell'esperimento, svincolato dalle ormai riconoscibili formule della « nuova commedia sovietica ».

Il risveglio di interesse per la commedia « moderna » è fra i sintomi più interessanti dell'attuale panorama sovietico: dopo l'avvilente operetta stalinista, negli anni cinquanta si tentò di disgelare anche la commedia, ma il riadattamento alla libertà di osservazione necessaria per un simile genere si dimostrò iperbolicamente difficile per i vecchi falsi « maestri » come Aleksandrov e straordinariamente dura per una generazione che, perduto il contatto con la prima grande tradizione satirica sovietica, stava recuperando con immane fatica esperienze fondamentali, come il Majakovskij commediagrafo, o Zoščenko. Nel migliore dei casi, come nei film di Čuljukin *Devčata* (t.l.: Ragazze, 1961) e soprattutto *Nepoddajuščiesja* (t.l.: I testimoni, 1958), erano astute variazioni su « clichés » ottimistici meno smaccati dei precedenti ma obbligati e logori, tanto da ricordare certe commediole italiane piccolo-borghesi degli anni trenta. Il film-chiave del nuovo rifiorire della commedia è sicuramente *Ja šagaju po Moskvè* (A zonzo per Mosca, 1964). Gheorghij Danelija aveva debuttato in coppia con Industrij Talankin in *Serjòža* (1960), opera apparentemente garbata e delicata (è la scoperta del mondo da parte di un bambino di cinque anni) in effetti sofisticata e calcolatissima nel suo artificioso baloccarsi con conflitti minimi e ordinati (il contrario del primo Klimov, che insisterà sulla funzione liberatrice dei « giochi proibiti »), con una visione dell'infanzia idillica e sentimentalistica, come rivela il pesante inserimento nella seconda parte di effetti falsamente lacrimogeni. Ma se Talankin doveva in seguito confermare un manierismo smorfioso, elaboratissimo e inerte, riuscendo anche a confondere le idee (vedi *Vstuplenie* [t.l.: Introduzione, 1962]) (5), Danelija, dopo un limpido racconto, pieno di aria fresca e libera, seppure ancora legato a un lindore un po' sterilizzato, *Put' k pričalu* (t.l.: La via verso il pontile, 1962) doveva

(5) Il film fu presentato e premiato alla Mostra di Venezia con il titolo *Introduzione alla vita.*

firmare appunto quel manifesto di sorridente disimpegno, quello « schiaffo al gusto dei critici » che è *A zonzo per Mosca,* incomprensibile o solo piacevolmente futile se non lo si inserisce nel suo preciso contesto. I facili e stantii luoghi comuni di un'estetica falsamente ortodossa, condizionanti anche lo sviluppo intero di una cultura in difficoltosa evoluzione, vengono individuati e svuotati di senso nella scena centrale del film: « precisione tematica », « scelta del dettaglio significante » (bisogna che il fucile appeso al muro spari, come diceva Čechov), « idea-guida », « verità dei caratteri » ... Son gli argomenti che sfodera uno pseudo-scrittore, in realtà volgare lucidatore di pavimenti, consigliando un giovane scrittore; la malizia cattiva dello sceneggiatore Špalikov viene sottolineata da Danelija che ha affidato la parte a un affermato regista, Vladìmir Basov, il quale dal canto suo rincara la dose distruggendo in una feroce caratterizzazione il personaggio e le sue frasi « dall'interno ». È il centro motore del film, che appare come una sorta di provocatorio elogio della frivolezza nel ribaltamento puntuale di quei « falsi » imperativi nel loro opposto. Così in luogo della « precisione tematica » abbiamo una irresistibile tendenza al vagabondaggio « strutturale » con episodi che si inseriscono all'improvviso e crescono inopinatamente, poi una svolta quasi drammatica e inseguimenti da film poliziesco, d'un tratto una cantatina, una parentesi lirica. Così ogni dettaglio, anche « insignificante », è accolto, e concorre ad allestire un ritrattino brulicante e divertito di Mosca, che contiene in sè l'ambiguo sorriso « professionale » di una florida signora come la meravigliosa passeggiata sotto la pioggia di una ragazza scalza. Così non esiste un'« idea-guida », e neppure un tessuto « ideologico », sono solo sensazioni di superficie, strizzate d'occhio, corse sui selciati della città, risa e lacrimucce, quasi un ritmo senza melodia. E i personaggi non sono neanche veri « caratteri », solo presenze vivaci pressocché intercambiabili. Di qui, da questa ripicca sorniona di Špalikov e Danelija, che propongono nuovi moduli da contrapporre alla « cenere Aleksandrov » (come fa Godard ne *La femme est une femme* [La donna è donna] per la « cenere Lubitsch »), si sviluppa la nuova stagione della commedia sovietica.

Basterebbe mettere a confronti gli ultimi film di un Azarov o anche di un Rjazanov con i precedenti tentativi degli stessi autori per capire quanto profonda sia stata l'influenza di *A zonzo per Mosca,* anche semplicemente come invito a una più responsabile impertinenza. *Zeljònyj ogonjòk* (t.l.: Luce verde, 1965) di Villen

Azarov ne riprende anzi scopertamente temi e immagini, rimpicciolendoli però in una spenta aneddotica e in un bozzettismo primitivo, un po' alla Camerini prima maniera, cercando così inutilmente di contrabbandare sotto il colore « moderno » una vocazione piccolo-borghese già evidente nel precedente *Vzroslye deti* (t.l.: Bambini adulti, 1961). Analoga scorrevolezza e apparente mordacità mostrano i due ultimi film di El'dar Rjazanov, *Dajte žalobnuju knigu* (t.l.: Datemi il libro dei reclami, 1965) e specialmente *Bereghìs' avtomobilja!* (L'incredibile signor Detockin, 1966), furba assimilazione di temi essenziali del costume sovietico (la mania dell'occidente, certa corruzione capillare), affrontati con ben maggiore responsabilità e onestà da altri giovani (in particolare da Šukšìn), e qui edulcorati da una confezione divertente che riassorbe subito le battutine salaci, giocando troppo insistentemente con la trasformazione dell'« Amleto » Smoktunovskij in attore comico; ma quale abisso separa questa disinvoltura dalla goffaggine della prima commedia di Rjazanov *Karnaval'naja noč'* (t.l.: Notte di carnevale, 1956), tutta giocata senza garbo sui moduli di Pyr'ev e Aleksandrov. Ormai si son quasi codificati nuovi canoni di una commedia moderna, applicati, a parte le eccezioni, con tranquilla scioltezza. Il tentativo di creare una specie di comico popolare nuovo, portato avanti, per esempio, da Leonìd Gajdàj, specie nel suo grande successo *Operatsija Y i drughie priključenija Šùrikova* (t.l.: Operazione Y e altre avventure di Šurikov, 1965), non ha per ora raggiunto nessun effetto: *Operazione Y*, al di là di qualche lepida trovata, è un ruvido repertorio scolastico, dove in un eterogeneo e ansimante carosello Gajdàj imita un po' tutti, da Chaplin ai *Soliti ignoti*, sprecando anche intelligenti spunti comici (la novella centrale) in una malintesa meccanica di effetti « eccentrici ». D'altra parte, nell'applicazione delle nuove formule della commedia talora è rinvenibile un equilibrio più discreto fra maniera e ricerca autonoma di un discorso: Ghenrich Gabàj, un regista di mezza età, finora ancorato a grigi prodotti retorici e a un fallito tentativo di commedia storico-rivoluzionaria, l'informe *Zeljònyj furgòn* (t.l.: Il furgone verde, 1959), riesce a proporre con *Lèbedev protiv Lèbedeva* (t.l.: Lèbedev contro Lèbedev, 1965) un film pulito e intelligente, che, facendo leva sulla risaputa contrapposizione sogno-realtà (un timido-onesto che, non sapendosi fare le sue ragioni, è oggetto di vari soprusi privati e « pubblici », si immagina coraggioso e « vincitore »), supera in una dimensione di civile umanità, la facilità di una situazione comica ricalcata su *The Secret*

Life of Walter Mitty (Sogni proibiti, di McLeod, con Danny Kaye): attutendo il moralismo d'assalto e il sentimentalismo galoppante di molti esemplari analoghi, invece di rifugiarsi in un imbelle bozzettismo, il film ripiega su un tenero studio di carattere, con moderato appello finale all'attivismo. Un prodotto medio decoroso e utile che mostra come sia possibile, senza smodate ambizioni, senza inutili lezi, raggiungere una sia pur moderata verità di testimonianza culturale, anche non staccandosi clamorosamente dalle convenzioni di un genere.

Ma chi ha saputo sfruttare a fondo tutte le convenzioni della commedia, costruendo con tenacia e coraggio un'opera unica nel suo genere è ancora Danelija nel suo quarto film, *Tridtsat' tri* (t.l.: Trentatre, 1965). Dopo la ricognizione scanzonata e l'impertinenza disimpegnata di *A zonzo per Mosca*, Danelija può calarsi con l'ormai forbito strumento della sua ironia nel cuore della sua società, per guidarci non più a zonzo ma con mete precise lungo un'itinerario singolare. Partendo da una veneranda cittadina della vecchia Russia, dove a un sempliciotto scoprono trentatre denti in luogo dei sacramentali trentadue, attraverso le strade provinciali e i piccoli funzionari periferici, che vedono in lui uno strumento per far carriera, si arriva alla strada maestra che conduce a Mosca, agli organismi a più alto livello, dove la discussione sul « caso » si fa più scientifica e ideologica (necessità di incrementare il fenomeno giacché l'uomo più denti ha più è produttivo, ecc.), fino ad affondare nella vita della capitale, dove si crea un vero culto dell'uomo con trentatrè denti, con TV, turbe di fanatici, donne che tradiscono il marito per lui: un vero viaggio dentro il costume sovietico, di una qualità satirica inattesa. La progressione si fa poi assolutamente tagliente e rivelatrice, quando in un crescendo dell'elemento fantastico, il protagonista, confermata l'origine extraterrestre del fenomeno, viene inviato negli spazi, per fondare le basi di una politica di coesistenza spaziale. A questo punto, com'era da aspettarsi, Danelija si ritira un po' indietro; dopo aver sfiorato la satira dell'idolatria cosmonautica, con una breve appendice di inaudita crudeltà sarcastica (l'inaugurazione di un orrido busto allo scomparso « eroe » degli spazi, con discorso, e coro di pionieri), sembra ritirare un poco la mano: inopinatamente il protagonista si risveglia sulla sedia di un dentista; l'impresa spaziale era un sogno. La conclusione arriva poi veloce e affrettata, troppo prosaica e logica per un'opera del genere

che si autodefinisce « fantacommedia » (il trentatreesimo dente era in realtà la radice di un altro, e il tapino, dimenticato da tutti, torna al suo villaggio e alla sua famiglia). La satira grottesca eppur perfettamente « realistica » rimanda al cinema di un Berlanga, che ci sembra particolarmente e singolarmente vicino a *Trentatre*. Date determinate premesse, determinate molle del comportamento sociale, determinati falsi ideali, il loro logico sviluppo paradossale ma non troppo porta a una dimensione comica assai amara, ma in Danelija prepotentemente si fa luogo una fiducia nell'uomo, nelle sue possibilità di riscatto; e più accumula nero, più insacca nel suo film figurette meschine, turbe di sciocchi, eserciti di fanatici, maree di egoisti che travolgono anche le minuscole isolette bianche della logica e dell'umanità, più inzuppa il suo film di veleno, più si fa salutare, più sembra invitare al rimedio, lontano così dalla disperazione di Berlanga, dal suo « homo homini lupus ». Questo enorme specchio mobile è *Trentatre*, dal ritmo infernale, dove la trovata d'eccezione si accosta talora a trucchi plateali, a volte oscilla sotto il suo stesso peso, e l'immagine viene deformata in un carosello forsennato, certo gustoso, ma solo gustoso, ma più spesso, implacabilmente fermo, riflette con una causticità superba gli aspetti risibili di un costume (lo sferzante ritratto della televisione, la irresistibile serata dei dilettanti, con il coretto dei vecchi che attacca la canzoncina di *A zonzo per Mosca,* e molte altre occasioni satiriche): la capacità di condurre con una simile maturità un discorso *totale* sulla realtà sovietica, toccandone *tutti* i punti nevralgici con una ampiezza di visione tale da superare l'episodica in unitario *pamphlet*, riconferma in Danelija uno dei talenti più sicuri del giovane cinema sovietico, che ormai forte di autentici valori nuovi, da Šukšin alla Šepit'ko, da Špalikov a Klimov, da Boghin a Danelija, a Tarkovskij, può ben guardare senza complessi di inferiorità al nuovo cinema europeo, al quale è ormai saldato, anche se l'anello di congiunzione, in seguito a complessi fattori deformanti, non è sempre immediatamente evidente.

APPENDICE

Situazione nelle altre repubbliche

Chi volesse integrare il discorso sul giovane cinema russo con qualche notizia sulla produzione nelle altre repubbliche sovietiche, non troverebbe, malgrado la motivazione dell'ultima Coppa Volpi, che intendeva anche rendere omaggio a una fioritura di un cinema plurinazionale in URSS, un panorama troppo ricco o confortante. Molti sono gli studi in funzione, ma pressoché inesistenti (salvo eccezioni che vedremo) sono fissi quadri registici di valore, per cui si assiste al vagolare di questo o quel regista della più varia estrazione e nazionalità, in cerca di un'occasione di lancio per Mosca o di riabilitazione: *Il richiamo* di Chrabrovitskij è un film russo al cento per cento anche se prodotto dagli studi del Tadgikistan, come *Salve, sono io!*, girato in Armenia da un armeno (Dovlatjàn); niente a che spartire con la Moldavia hanno le divagazioni pseudo-poetiche del primo Kalik o di Derbenjòv, per non dire poi di studi, come quelli di Odessa o di Jalta, assolutamente privi di fisionomia anche nazionale. Cerchiamo di verificare questa situazione su due film « kirghisi », che hanno avuto una certa risonanza anche internazionale. *Znoj* (t.l.: Calura, 1963) è tratto da un racconto di Ajtmatov, uno dei più interessanti scrittori sovietici d'oggi, ed impiantato con una insolita penetrazione di caratteri e una struttura narrativa veramente adulta, e diretto benissimo; ma è proprio qui che nascono i dubbi, dalla regia, la prima della allora venticinquenne Larisa Šepit'ko, ucraina, che non trovando una vera ragione di interesse per la storia che racconta, si getta a capofitto in un esercizio raffinatissimo di bella scrittura, giocando su un gusto compositivo fin troppo severo, con pezzi di altissima suggestione figurativa, come un violento e magistrale incendio di un campo di stoppie. Una tesi di laurea: possiamo ritenerlo un film nazionale? E come è possibile ritenere un film nazionale *Pervyj učitel'* (t.l.: Il primo maestro, 1966) di Andrej Michalkòv-Končalovskij, altro film kirghiso, tratto da un bel racconto di Ajtmatov, dove l'indifferenza scolastica della Šepit'ko, che almeno era modestamente aperta verso una certa realtà locale, si tramuta in una morbosa esaltazione del primitivismo este-

riore di certi aspetti del colore locale, in un estetismo aristocratico che sfuma addirittura in certe frange quasi razzistiche, come nella sequenza della « barbara » festa al villaggio, contemplata con l'occhio del viaggiatore « civilizzato »? L'autore si riscatta certo in una superlativa ma vuota bravura, nella forza di molte situazioni, nel disegno del protagonista, ma questo intellettuale, moscovita fino alle midolla, rampollo di una delle grandi famiglie dell'« intellighentsija » russa, con parenti attori, pittori, critici, scrittori, saprà certo dirci qualcosa di meglio quando farà un discorso suo, passando a più autonomi risultati, proprio come ha fatto egregiamente la Šepit'ko.

Meglio, molto meglio opere più modeste, ma che sanno calarsi nelle tradizioni locali, estraendo un messaggio moderno ed efficace da un materiale di antiche radici: *Sostjazanie* (t.l.: Competizione, 1964), per esempio, incantevole poemetto turkmeno di Bulàt Mansurov, che canta il tema della pace con bel talento naturale. In genere invece si stenta a rinvenire proprio un autentico sforzo di indagine nazionale delle tradizioni, una sincerità di analisi nei problemi locali: trascrizioni di balli o canti regionali, leggende piattamente decorative, qualche banale film di guerra o rivoluzionario, e molte insopportabili commedie zuccherose ed esornative invadono gli schermi. Talora si inseguono miraggi « modernisti » con risultati abbastanza deprimenti; è il caso specialmente dell'Estonia o della Lettonia, con preziosismi pseudofolkloristici o sofisticati occidentalismi, tipo *Do oseni dalekò* (t.l.: L'autunno è lontano, 1965), di Brenc. Nella piattezza della produzione media delle repubbliche spicca il promettente Viktor Turov, bielorusso, che innesta nel canovaccio sentimentale del suo primo ancor incerto film sulla guerra *Čerez kladbišče* (t.l.: Attraverso il cimitero, 1965) una partecipazione personale dolorosa e scontrosa, ribadita nel suo secondo film, basato su uno scenario di Špalikov, *Ja rodom iz detstva* (t.l.: Io vengo dall'infanzia, 1966), da una autobiografica e sincera commozione, da un quasi angoscioso desiderio di onestà storica. Così nella congerie di velleitari riagganci a tradizioni riviste con un'idea di folklore quanto mai inerte e superficiale, spicca l'ultimo film di Serghèj Paradžanov, l'ormai celebre *Teni zabytich predkóv* (t.l.: L'ombra degli avi dimenticati, 1965), exploit magistrale, eccezione isolatissima non solo nell'opera fino ad allora ben modesta del suo autore, non solo nella produzione abbastanza copiosa degli studi ucraini di Kiev, gli studi Dovženko, che hanno acquistato addirittura presso lo spettatore sovietico una patente di inevitabile brut-

tezza, tanto da essere quasi sfuggiti a occhi chiusi, ma nell'intera produzione sovietica: la prepotente vitalità del film, la prorompente felicità delle sue immagini sono dati unici nel panorama sovietico, subito imitati senza successo qua e là.

Ancora incerti sulla collocazione culturale di Paradžanov, sulla sua reale statura di autore, e registrati i soli promettenti debutti di Turov e Mansurov, possiamo pacificamente affermare che, a parte il caso a sè del cinema georgiano, l'unica vera personalità di autore emersa nel giovane cinema regionale sovietico di questi anni è quella di Vitautas Žalakjavicius, lituano. Dopo prove di poco conto, si fece notare per un curioso film a episodi, *Živye gheròi* (t.l.: Eroi vivi, 1960): tre episodi erano stati diretti da altrettanti giovani lituani, sul labile motivo comune della figura centrale di un bambino-eroe, ma estremamente vari, e Žalakiavicius escogitò una intelligente soluzione per coordinarli; constatando la natura riflessa e disimpegnata di queste esercitazioni periferiche, che ripetevano, quasi esaurendoli, gli schemi tipici della cinematografia russa « centrale » (il racconto classico di bella evidenza illustrativa, la novella sentimentale e moralistica, il film « poetico ») iniziò il proprio episodio con una trovata semplice ma rivelatrice, rimpicciolendo le immagini del penultimo episodio in uno schermo televisivo e piazzando davanti ad esso i due ragazzi protagonisti del suo breve sketch. Liberatosi così, con un giudizio netto, degli schemi, egli può fornire un esempio, davvero inedito (almeno nel '60) di indagine della realtà attraverso un uso spregiudicato dell'occhio dell'obiettivo, che pedina con una libera proiezione nel quotidiano i due fratelli nella città. Così egli riesce persino ad enucleare con autonoma sincerità nella registrazione viva delle reazioni dei ragazzi le forze motrici di una società in espansione. Il talento di sperimentatore di Žalakiavicius è confermato nel suo film più complesso e singolare, *Chrònika odnogò dnjà* (t.l.: Cronaca di un giorno, 1964), votato a una totale impopolarità, ignorato dalla critica, e che è forse l'incontro più stimolante con il cinema sovietico d'oggi: è l'impostazione di un'arditissima ricerca nel mondo dei valori, adottante in larga parte un metodo euristico di ascendenza resnaisiana. E questa presenza di Resnais, avvertibile anche in una tipica forma di ipermnesia figurativa non è imitazione ma meditata applicazione e assimilazione di forme ostiche ma utili, indicazione, sia pure ancora un po' approssimativa, di un impegno « rovesciato » delle forme dell'avanguardia e dell'irrazionalismo. Così la frantumazione di un mondo e di un

comportamento sono il necessario complemento per un loro superamento verso un nuovo umanesimo, anche se il nesso è ancora un po' faticoso, e stona nel finale un'ombra di moralismo, e la non perfettissima maturazione linguistica (però a momenti ammirevole) impiglia talora il procedere delle intenzioni. Attraverso un confronto serrato e violento fra un vecchio giudice e un giovane scienziato incontratisi all'aeroporto di Villnius in attesa di un aereo che dovrebbe portarli alle esequie di un comune conoscente, lo scienziato Muratov, a Leningrado, e che in realtà non arriverà mai, attraverso una requisitoria implacabile sul presente e l'eccitazione della memoria del passato si cerca di ricostruire la verità su Muratov (= Muriel?). I due si lasciano e si ritrovano di continuo, vagando nella nebbia scura di Villnius: tutt'intorno ogni cosa assume una trasparenza spettrale, una realtà impastata d'angoscia (una macchina calcolatrice impazzita con i numeri che si inseguono vorticosi, un gelido bar con gli avventori distanti e impietriti, trombe di scale vuote e cupe). Il giovane assistente di Muratov aveva, unico fra gli allievi, abiurato gli studi di cibernetica, interrotti da una condanna ufficiale di Stalin, e nel presente ripete fatalmente in ogni atto « quel gesto », quel rifiuto di coscienza: assistette a un assassinio senza intervenire, e ora non sa intraprendere una nuova vita con la donna che per lui ha abbandonato il marito (quest'ultimo rapporto è espresso nelle sequenze più belle del film, tese e angosciose: la ricerca di un letto per la coppia in un mondo meschino e falsamente conformistico è davvero una sorta di allegoria potente). Nell'ultima parte il giudice sembra suggerire al giovane la via di una rinascita proprio nel momento in cui lo distrugge totalmente in una chiarificazione brutale: abbiamo così un suggerimento di sintesi dopo il dissolvimento di una linea etica d'azione. Grande è comunque lo stupore nel vedere Žalakiavicius capovolgersi totalmente nel suo ultimo film *Nichtò ne chotèl umiràt'* (t.l.: Nessuno voleva morire, 1965): anche questo se vogliamo è un film unico nell'ultimo cinema sovietico, ma in tutt'altro senso. Frutto di un mestiere prodigioso, è il classico film di azione pura, e in tal senso supera di slancio molti prodotti analoghi d'occidente; la tematica è quella grosso modo di *Popiol i diament* (Ceneri e diamanti), ma stupisce vedere la totale indifferenza ideologica per un groviglio di problemi storici e umani così potenzialmente stimolanti e invece lo scatenarsi di una formidabile vocazione narrativa di totale disimpegno; il bene e il male ripartiti come nei western (perché di un western si tratta, di un vero western), sono

dati come scontati, e anche la crisi dell'unico personaggio problematico, il presidente del kolchos, è espressa nei modi tipici dei film d'avventure, anche se le sequenze che lo concernono sono le più belle e anche le uniche che vibrino di qualcosa che non sia il puro compiacimento per la bella avventura, stavamo per dire per la violenza. L'unica speranza è che l'irrequietudine di Žalakiavicius riprenda il sopravvento su questa splendida accademia, già coccolatissima e pluridecorata.

Se intorno a Žalakiavicius, più che accanto a lui, si sono aggruppati alcune non spregevoli personalità di registi lituani, da Hedris (autore di una toccante novella, in *Eroi vivi*) a Žebrjunas (autore di graziosi film liricheggianti per ragazzi), non si può certo parlare di un autentico autonomo cinema lituano. Ben diverso il caso, veramente isolato, del cinema georgiano, che può contare su un gruppo di personalità vive e formate, che studiano e realizzano un cinema veramente nazionale, e spiace semmai la limitatezza forzata del materiale a disposizione, sicché la sola personalità che abbia a tutt'oggi avuto la possibilità di esprimersi completamente è Tenghiz Abuladze. Rixelatosi con *Lurdža Magdany* (t.l.: L'asino di Magdana, 1956) un mediometraggio fragile e pulito diretto con Rezo Čcheidze (un altro interessante regista, che non ha mantenuto tutte le promesse; e non è certo il flebile *Otèts soldata* [Il padre del soldato, 1965], a risollevare le sue sorti), Abuladze tentò di liberarsi dalla facile tentazione dell'idillio locale, nel quale affondava e affonda gran parte del cinema caucasico e centroasiatico: la prima tappa fu una curiosa contaminazione fra problematica civile sovietica e drammaturgia neorealistica, molto discutibile per la forma miserabilistica e desantisiana adottata. Ma *Čužìe deti* (t.l.: I figli degli altri, 1958), pesante esercizio neorealistico senza ironia, gli servì per il recupero di uno schietto linguaggio basato sulla cultura locale: *Ja, babuška, Ilikò i Illariòn* (t.l.: Io, la nonna, Ilikò e Illariòn, 1963) è probabilmente il miglior film regionale del dopoguerra. Sin dalle prime immagini, con quei ritrattini schizzati con efficace ironia (il ragazzo monello e tenerissimo insieme, la nonna bestemmiatrice, una specie di Tartarino locale, il tronfio guardiano guercio del villaggio) si gusta un divertimento corposo e popolaresco, filtrato attraverso un'ironia affettuosa eppur saporosissima, espressa in forma episodica, ma essenzialmente unitaria, con la capacità di trasmettere il sapore di un umorismo locale di una freschezza mirabile. Se poi la cavalcata storica (anteguerra, guerra, dopoguerra) a volte diventa sconnessa e dida-

scalica (ma solo nella parte sugli studi universitari del ragazzo, quando ci si allontana dal villaggio), in complesso abbiamo una poesia tutta cose e paesaggi, con pagine di commozione intensa e trattenuta, brevi squarci contemplativi (l'idillio dei due adolescenti nella neve, la partenza delle reclute) e soprattutto una sintesi di spirito nazionale e tradizioni liriche locali che culmina nel bellissimo finale: la nonna morente intona una preghiera alla Vergine, che continua fuori campo, mentre il ragazzo cammina su un campo arato, trapassando poi nella voce del protagonista che esprime la lirica certezza dell'immortalità dello spirito popolare (« Vivremo tutti insieme, e avrò figli, e nipoti, e pronipoti, e ancora i figli dei figli, e tutto il villaggio saremo noi. Poi saremo di più e tutto il mondo saremo noi. Noi siamo il mondo. E noi non moriremo mai, non ci inaridiremo, e non avremo fine, noi non avremo fine ... »). La religiosità popolare georgiana è assorbita e trasfigurata senza prevenzioni, esaltata in una linea di continuità lirica che ha riscontro solo nelle grandi pagine ucraine di Dovženko. Purtroppo non tutti gli altri registi georgiani sanno evitare invece l'arcadia più sentimentale, magari meditando su questo film (singolarmente imparentato, ci sembra, alla trilogia bengalese di Satyajit Ray): così per i film di Lana Gogoberidze, che pure guarda ad Abuladze specie nell'ultimo lacrimoso *Ja vižu solntse* (t.l.: Io vedo il sole, 1965). Meglio certo l'illustrazione ad alto livello di El'dar Šenghelàja, più però nella sontuosa freddezza d'immagini di *Mikela*, inserito nell'antologia *Stranitsy prošlogo* (t.l.: Pagine del passato, 1965), che nell'irreprensibile accademia del pur vigoroso *Belyj karavàn* (t.l.: Carovana bianca, 1964), diretto con un altro regista georgiano, Meliava, troppo smussato e compiaciuto per diventare quel *Banditi a Orgosolo* che vorrebbe forse essere. Nella stessa antologia citata vi erano altre due novelle: una (*La ricompensa*) era diretta dal fratello di El'dar Šenghelàja, Gheorghij, che aveva dato il meglio di sè in un sorprendente mediometraggio *Allaverdòba* (1963), dove l'impianto documentaristico-etnografico (una festa religiosa attorno a una grande cattedrale georgiana) viene superata da un'originalissima linea narrativa, riuscendo a recuperare certe corde segrete dell'animo georgiano, da una specie di annullamento nirvanico nella natura e nelle tradizioni a un riscatto quasi metafisico nella laboriosità dell'« arte »; il culmine del film, con il giornalista protagonista, alto sul tetto della cattedrale, abbacinato e pensieroso nella contemplazione della pianura e degli uomini è di una grandiosità di concezione indimenti-

cabile. L'altra novella di *Pagine del passato, Micha,* era una storia rusticana simile nella trama a *Giorni d'amore* di De Santis, ma di una tale freschezza, di una tale inventiva popolaresca, di una maestria così autentica nel calarsi dentro il costume di un popolo, da proporsi come modello di cinema nazionale. Meràb Kokočasvili, il suo autore, è un altro dei valori sicuri di questa singolare fucina che è l'ultimo cinema georgiano, come l'altro finissimo, giovanile talento di Michaìl Kobachidze, autore del noto mediometraggio agrodolce e pateticamente comico, *Svad'ba* (t.l.: Le nozze, 1965). Quasi tutti questi nomi sono ora alle prese con un lungometraggio; che sia venuta finalmente l'ora di una scoperta del cinema georgiano?

Dizionarietto dei giovani registi sovietici

ABULADZE, TENGHIZ, n. a Kutaisi nel 1924.

Film : *Naš dvorèts* (t.l. : Il nostro palazzo, 1954) doc. ; *Gosudaàrstvennyj ansambl' narodnogo tansta Gruzii* (t.l. : Il complesso statale di danza popolare della Georgia, 1955) doc. ; *Lurdža Magdany* (t.l. : L'asino di Magdana, 1956), coreg. Ccheidze ; *Cužie deti* (t.l. : I figli degli altri, 1958) ; *Ja, babuška, Ilikò i Illariòn* (t.l. : Io, la nonna, Ilikò e Illariòn, 1963).

ALOV (LAPSKER), ALEKSANDR, n. a Char'kov nel 1928.

Film : *Trèvožnaja mòlodost'* (t.l. : Gioventù inquieta, 1954) ; *Pavel Korčaghin,* 1956 ; *Veter* (t.l. : Il vento, 1958) ; *Mir vchodjàščemu* (Pace a chi entra, 1951) ; *Moneta,* 1962 ; *Skvernyj anekdòt* (t.l. : Un aneddoto scabroso, 1966).
Tutti diretti in coppia con V. Naumov.

ARONOV, GRIGORIJ, n. nel 1923.

Film : *Matròs sošjòl na bereg* (t. l. : Un marinaio è sceso a terra, 1958) coreg. Danilov ; *Zavtrašnye zaboty* (t.l. : Le inquietudini di domani, 1963) coreg. Metal'nikov ; *Pokà živ čelovèk* (t.l. : Finché l'uomo è vivo, 1964).

ARSENOV, PAVEL', n. nel 1936.

Film : *Podsolnuch* (t.l. : Il girasole, 1964) nell'antologia *Almanach Junost'* (t.l. : Almanacco Giovinezza).

AZAROV, VILLEN, n. a Odessa nel 1924.

Film : *Vsjò načinàetsja s doroghi* (t.l. : Tutto comincia dalla strada, 1959), coreg. Dostàl' ; *Vzroslye deti* (t.l. : Bambini adulti, 1961) ; *Zeljònyj ogonjòk* (t.l. : Luce verde, 1964) ; *Saturn počtì ne viden* (t.l. : Saturno è quasi invisibile, 1966).

BASOV, VLADÌMIR, n. a Urazov nel 1923.

Film : *Nachlebnik* (t.l. : Pane altrui, 1953) coreg. Korčaghin ; *Skola mužestvà* (t.l. : Scuola di coraggio, 1954) coreg. Korčaghin ; *Krušenie emirata* (t.l. : La caduta dell'emiro, 1955) coreg. Fajziev ; *Pervye ràdosti* (t.l. : Le prime gioie, 1956) ; *Neobyknovennoe leto* (t.l. : L'estate

straordinaria, 1956) ; *Slučaj na šachte 8* (t.l. : Incidente alla miniera 8, 1957) ; *Zisn' prošlà mimo* (t.l. : Una vita è passata, 1958) ; *Zolotòj dom* (t.l. : La casa d'oro, 1959) ; *Bitva v putì* (t.l. : Battaglia in corso, 1961) ; *Tišinà* (t.l. : Il silenzio, 1964) ; *Metèl'* (t.l. : La burrasca, 1965) ; *Sčit i meč* (t.l. : Lo scudo e la spada, 1966).

BATALOV, ALEKSEJ, n. nel 1928.
Film : *Sinèl'* (t.l. : Il cappotto, 1959) ; *Tri tolstjakà* (t.l. : I tre grassoni, 1966).

BAZELJÀN, JAKOV, n. nel 1925.
Film : *Andrieš*, 1954, coreg. Paradzanov ; *Puti i sud'by* (t.l. : Strade e destini, 1955) ; *Roždjònnye burej* (Nati dalla tormenta, 1957) coreg. Vojtetskij ; *Dom s mezoninom* (t.l. : La casa col mezzanino, 1960) ; *Gorod - odnà ulitsa* (t. l. : La città è una strada, 1964). *Aljòškina ochota* (t.l. : La caccia di Aljòša, 1966).

BOGHIN, MICHAIL, n. nel 1936.
Film : *Desjat' sekund v čas* (t.l. : Dieci secondi allora, 1962), doc. . *Dvoe* (Due), 1965.

BONDARCÙK, SERGHÈJ, n. a Belozerok (Odessa) nel 1920.
Film : *Sud'bà čeloveka* (Destino di un uomo, 1959) ; *Vojnà i mir* (t.l. : Guerra e pace, 1963-1966).

BYCKOV, VLADÌMIR, n. a Mosca nel 1929.
Film : *Tambu-Lambu*, 1958 ; *Gorod masteròv* (t.l. : La città dei maestri, 1965).

BYKOV, ROLÀN, n. a Kiev nel 1929.
Film : *Sem' njanek* (t.l. : Sette nutrici, 1963) ; *Propalo leto* (t.l. : L'estate è scomparsa, 1964), coreg. Orlov ; *Dobryj doktor Ajbolìt* (t.l. : Il buon dottor Ajbolit, 1966).

CCHEIDZE, REZO, n. a Kutaisî nel 1926.
Film : *Lurdža Magdany* (t.l. : L'asino di Magdana, 1955), coreg. Abuladze ; *Naš dvor* (t.l. : Il nostro cortile, 1956) ; *Maja iz Tschneti*, 1959 ; *Morskàja tropà* (t.l. : Il sentiero del mare, 1964) ; *Otèts soldata* (Il padre del soldato, 1965).

CEBOTARJÒV, VLADÌMIR, n. a Karacjòv nel 1921.
Film : *Syn Iristona* (t.l. : Il figlio di Iriston, 1959) ; *Celovèk-amfibija* (t.l.: L'uomo anfibio, 1961) coreg. Kazanskij ; *Sekretàr' obkoma* (t.l. : Il segretario del comitato regionale, 1964) ; *Kak vas teper' nazyvàt' ?* (t.l. : Come vi chiamate ora ?, 1965) ; *Dikij mjòd* (t.l. : Il miele selvatico, 1967).

CHRABROVITSKIJ, DANIIL, n. a Rostòv sul Don nel 1923.
Film : *Pereklička* (t.l. : Il richiamo, 1966).

CHUTSÌEV, MARLÈN, n. a Tbilisi nel 1925.
Film : *Vesnà na Zarèčnoj ùlitse* (t.l. : Primavera in via Zarečnaja, 1956), coreg. Mironer ; *Dva Fjòdora* (t.l. : I due Fjòdor, 1958) ; *Mne dvadtsat' let* (t.l. : Ho vent'anni, 1962-1964) ; *Jul'skij dožd'* (t.l. : Pioggia di luglio, 1966).

CUCHRÀJ, GRIGORIJ, n. nel 1921.
Film : *Sorok pervyj* (Il quarantunesimo, 1956) ; *Ballada o soldate* (La ballata di un soldato, 1960) ; *Cistoe nebo* (Cieli puliti, 1962) ; *Zily-byli starìk so staruchoj* (t.l. : C'era una volta un vecchio e una vecchia, 1964) ; *Ljudi* ! (t.l. : Gente !, 1966).

CULJUKIN, JURIJ, n. nel 1929.
Film : *Dym v lesù* (t.l. : Fumo nel bosco, 1955) coreg. Karelov ; *Nepoddajuščiesja* (t.l. : I testoni, 1958); *Devčata* (t.l. : Ragazze, 1961) ; *I v šutku i v serjoz* (t.l. : Un po' per celia un po' sul serio) coreg. e superv., 1964 ; *Korolevskaja regata* (t.l. : La regata della regina, 1966).

DANELIJA, GHEORGHIJ, n. a Tbilisi nel 1930.
Film : *Tože ljudi* (t.l. : Uomini anch'essi, 1958) doc. ; *Serjòža,* 1960, coreg. Talankin ; *Put' k pričalu* (t.l. : La via verso il pontile, 1962) ; *Ja šagaju po Moskvè* (A zonzo per Mosca, 1964) ; *Tridtsat' tri* (t.l. : Trentatre, 1965).

DERBENJÒV, VADÌM, n. nel 1934.
Film : *Putešestvie v aprèl'* (t.l. : Viaggio in aprile, 1964) ; *Poslednij mesjats òseni* (t.l. L'ultimo mese di autunno, 1965).

DORMAN, VENIAMÌN, n. nel 1927.
Film : *Roždenie fil'ma* (t.l. : La nascita di un film, 1958) doc. ; *Devič'ja vesnà* (t.l. : La primavera delle fanciulle, 1960) coreg. Oganisjàn ; *Vesjòlye istorii* (t.l. : Storie allegre, 1962) ; *Strafnòj udàr* (t.l. : Calcio di rigore, 1963).

DOVGAN', VLADÌMIR, n. nel 1929.
Film : *Obgonjajuščaja veter* (t.l. : Colei che vince il vento, 1959) coreg. Kuročkin ; *Groznye noči* (t.l. : Notti terribili, 1960) coreg. Kuročkin ; *Troe sutok posle bessmertija* (t.l. : Tre giorni dopo l'immortalità, 1963).

DOVLATJÀN, FRUNZE, n. a Norbajazet nel 1927.
Film : *Kar'era Dimy Gòrina* (t.l. : La carriera di Dima Gorin, 1962) coreg. Mirskij ; *Utrennie poezdà* (t.l. : I treni del mattino, 1964) coreg. Mirskij ; *Zdravstvuj-eto ja* (t.l. : Buongiorno, sono io !, 1965).

EFROS, ANATOLIJ.
Film : *Sumnyj den'* (t.l. : Il giorno rumoroso, 1960) coreg. Natanson ; *Visokosnyj god* (t.l. : L'anno bisestile, 1962) ; *Dvoe v stepì* (L'eroico traditore[Due nella steppa], 1964).

EGOROV, JURIJ, n. a Soci nel 1920.
Film : *Slučaj v tajghè* (t.l. : Incidente nella taigà, 1953) coreg. Pobedonostsev ; *More studenoe* (t.l. : Mare freddo, 1954) ; *Oni byli pervymi* (t.l. : Essi furono i primi, 1957) ; *Dobrovol'tsy* (t.l. : I volontari, 1959) ; *Vraghì* (t.l. : Nemici, 1960) ; *Prostàja istòrija* (t.l. : Una storia semplice, 1961) ; *Komandirovka* (t.l. : Missione di lavoro, 1962) ; *Esli ty prav. . .* (t.l. : Se hai ragione . . ., 1964) ; *Dunečka i Nikita* (t.l. : D. e N., 1966).

ERŠOV, MICHAÌL, n. nel 1926.
Film : *Pod stuk koljòs* (t.l. : Al rumor delle ruote, 1959) ; *Ljubljù tebjà, zisn'* (t.l. : Ti amo, vita, 1960) ; *Rodnàja krov'* (t.l. : Sangue nostro, 1964) ; *Pervaja Bastilija* (t.l. : La prima Bastiglia, 1966).

FAJT, JULIJ, n. nel 1937.
Film : *Tramvaj v drughie gorodà* (t.l. : Tram per altre città, 1962) cortom.; *Pokà front v oborone* (t.l. : Finché il fronte si difende, 1964) ; *Devočka i mal'čik* (t.l. : Bambino e bambina, 1966).

FETIN, VLADÌMIR, n. nel 1925.
Film : *Zerebjònok* (t.l. : Il puledro, 1959) ; *Polosatyj rejs* (La crociera delle tigri, 1961) ; *Donskàja povest'* (t.l. : Racconto del Don, 1964).

GABÀJ, GHENRICH, n. nel 1923.
Film : *Kapitàn « Staroj Cerepachi »* (t.l. : Il capitano della « Vecchia

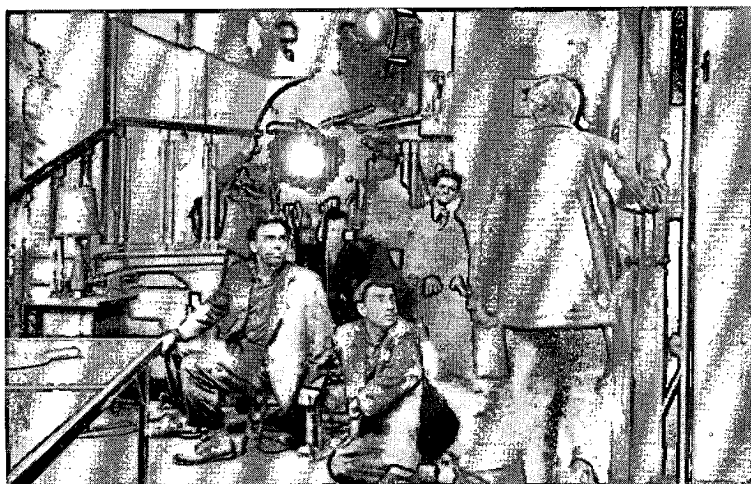
Immagini del giovane cinema sovietico

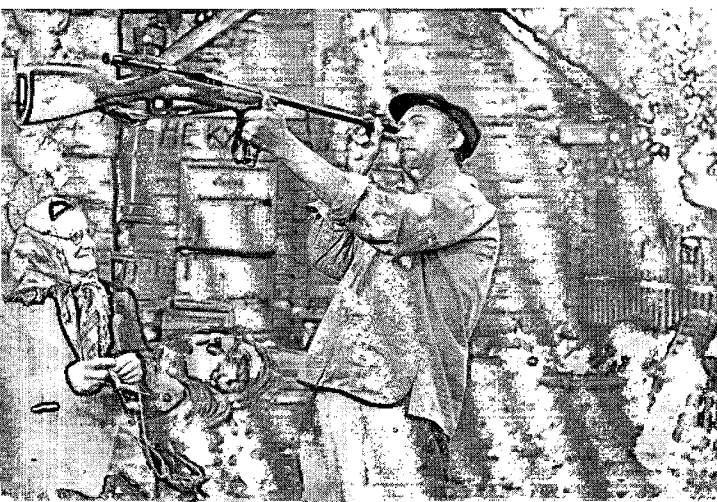
Da *Dikaja sobaka Dingo* (t.l.: Dingo, cane selvaggio, 1962) di Julij Karasik. (*Galina Pol'skich*).

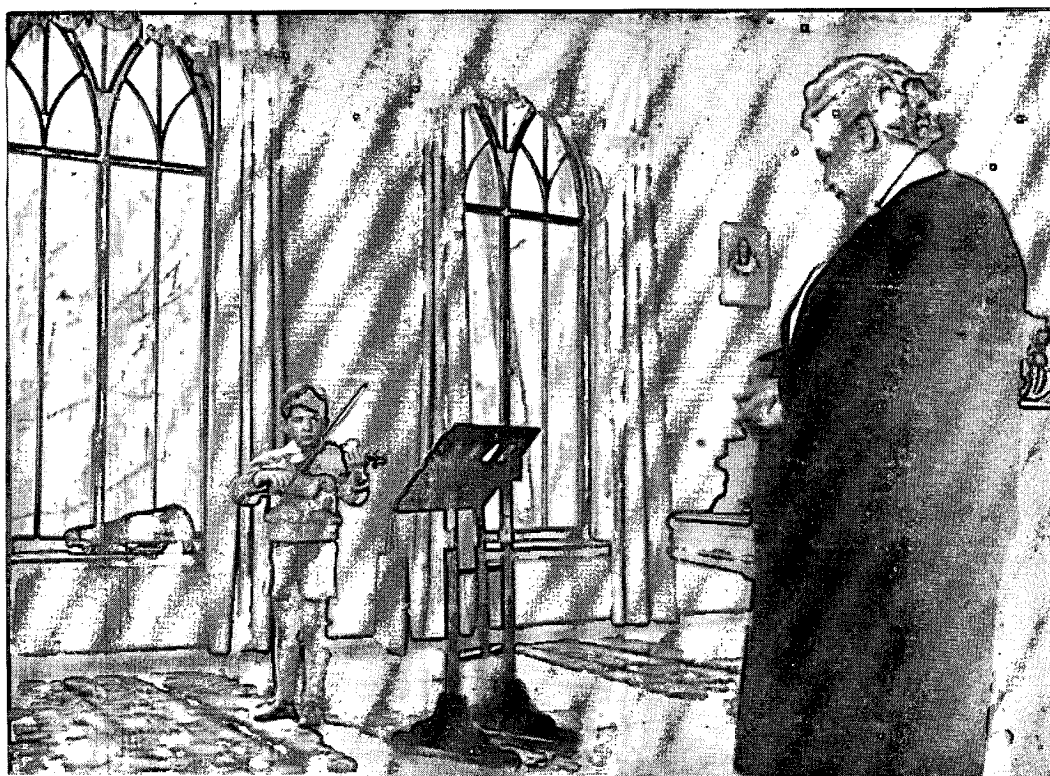
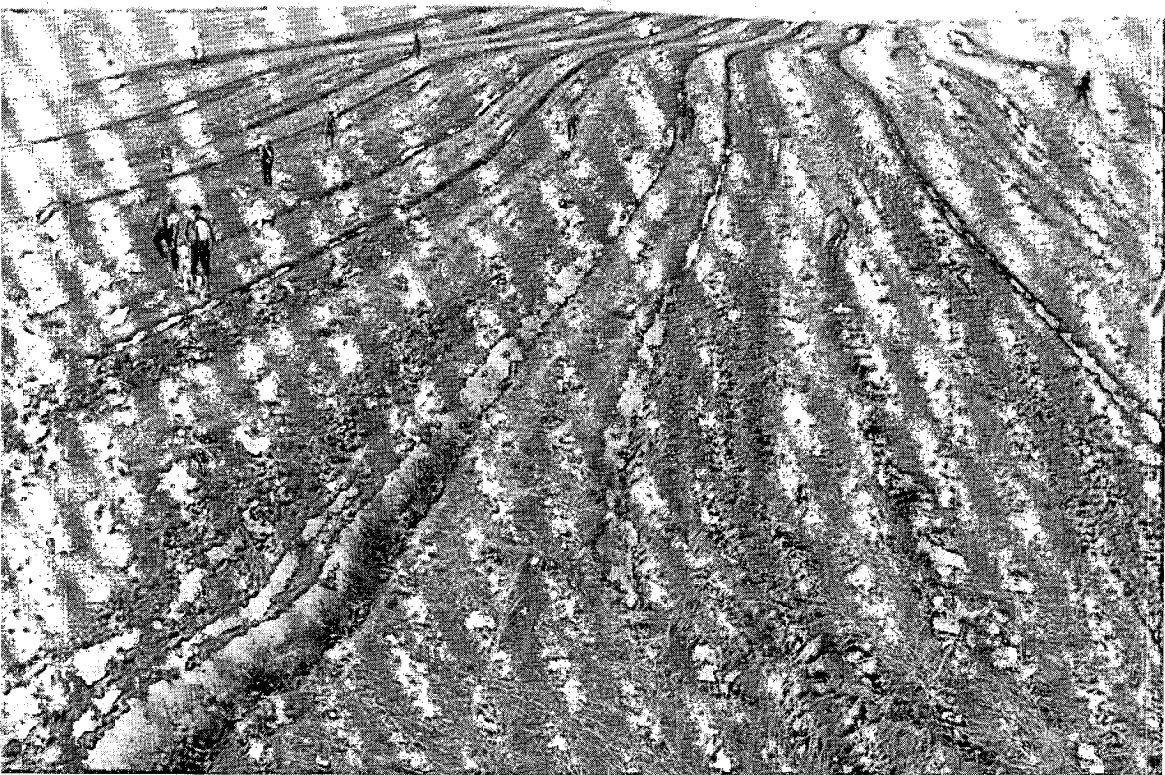
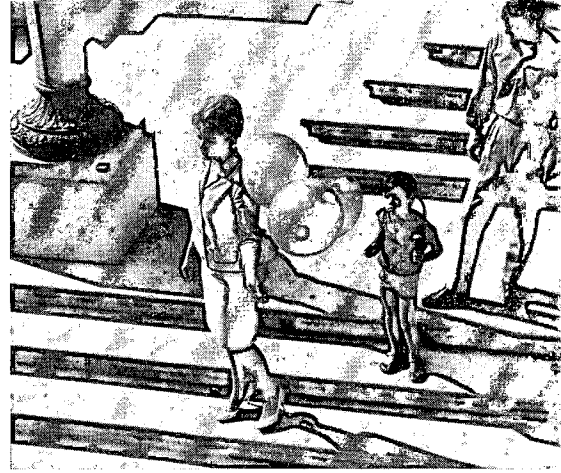
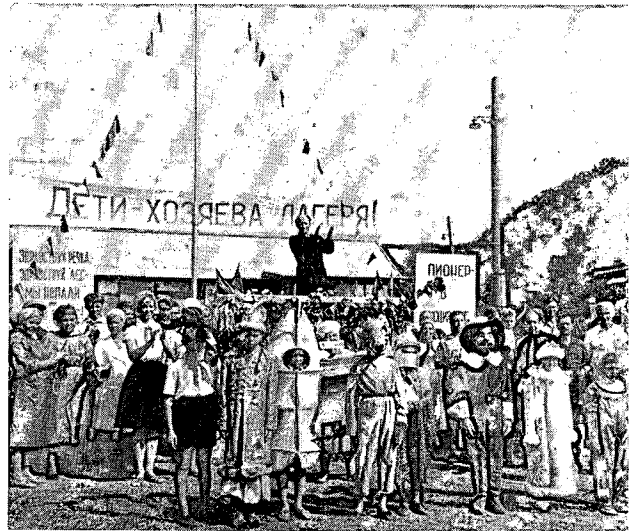
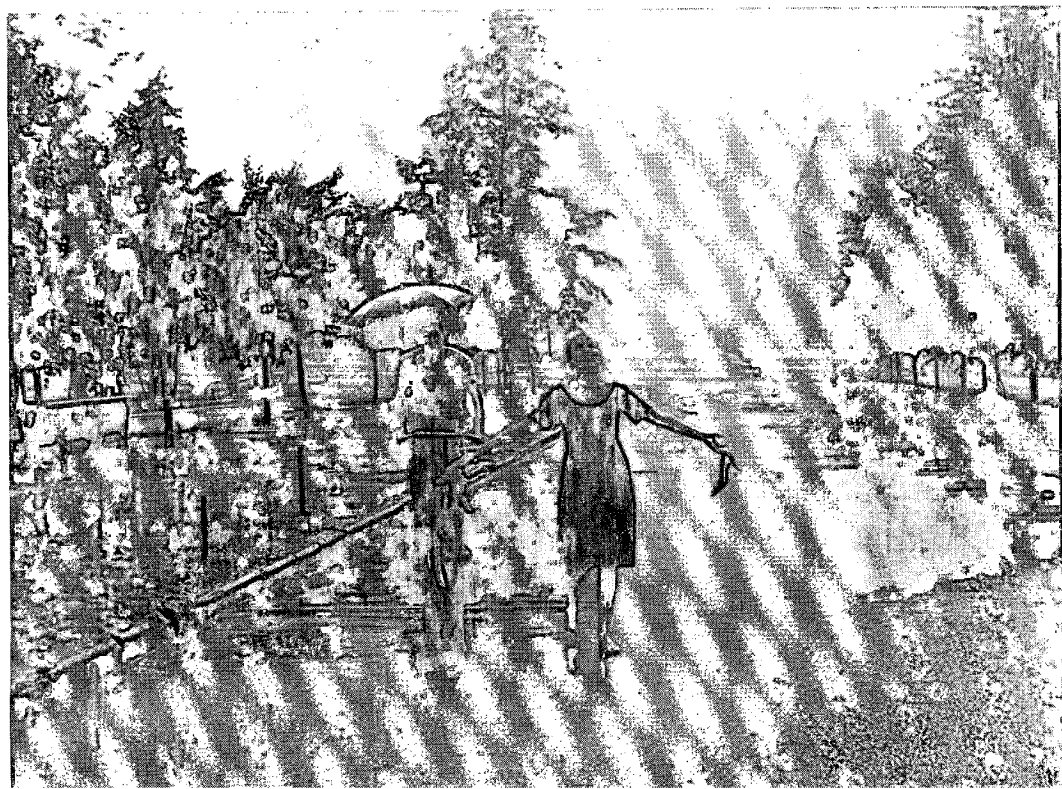
(*A fianco*): Da *Zerebjònok* (t.l.: Il puledro, 1959), « opera prima » di Vladìmir Fetin, conosciuto in Italia per il mediocrissimo *Polosatyj rejs* (La crociera delle tigri, 1961).

(*Sopra*): Serghej Bondarčùk protagonista e regista di *Sud'bà čeloveka* (Destino di un uomo, 1959), sua « opera prima ». - (*A sinistra*): Da *Donskàja povest'* (t.l.: Racconto del Don, 1964) di Vladìmir Fetin.

(*A fianco*): Da *Živjòt takòj paren'* (t.l.: C'è un ragazzo così, 1964), « opera prima » di Vasilij Šukšìn.

Un film sovietico di derivazione occidentale: *Most perejtì nel'zjà* (t.l.: Non si può passare sul ponte, 1960), tratto dal dramma dell'americano Arthur Miller « Death of a Salesman » (« Morte di un commesso viaggiatore »). (*Sopra*): una scena del film. - (*Sotto*): I due registi del film, Teodor Vul'fovič (sullo sgabello) e Nikita Kurichin (seduto in terra), durante le riprese.

Da *Sinjaja tetràd'* (t.l.: Quaderno azzurro, 1964) di Lev Kulidžanov. (*M. Kuznetsòv* nella parte di Lenin).

Da *Belyj karavàn* (t.l.: Carovana bianca, 1964) di Tamaz Meliava e El'dar Šenghelàja.

(*Sopra*): Da *Dodnàja krov'* (t.l.: Sangue nostro, 1964) di Michaìl Eršov. (*Evgenij Matveev, Vija Artmane*). - (*A fianco*): Da *Kogdà derèvja byli bol'šimi* (t.l.: Quando gli alberi erano grandi, 1961) di Lev Kulidžanov. (*Jurij Nikulin*).

(*Sopra*): Da *Ivanovo detstvo* (L'infanzia di Ivan, 1962) di Andrèj Tarkòvskij. - (*Sotto*): Da *Katòk i skripka* (t.l.: Il rullo compressore e il violino, 1960), « opera prima » di Tarkòvskij.

(*Sopra*): Da *Znòj* (t.l.: La calura, 1964), « opera prima » di Larisa Šepit'ko. - (*Sotto*): Da *Optimistìčenskaja traghedija* (t.l.: La tragedia ottimistica, 1963) di Samsòn Samsonov.

(*Dall'alto in basso e da sin. a destra*): Da: a) *Serjòža* (1960) di G. Danelija e I. Talankin (*Borja Barchatov*); b) *Čelovèk idjòt za solntsem* (t.l.: L'uomo segue il sole, 1961) di Moisej Kalik; c) *Dvoe v stepì* (L'eroico traditore, 1964) di Anatolij Efros; d) *Dobrò požàlovat' ili postoronnim vchod zapreščjòn* (t.l.: Benvenuti ovvero vietato l'ingresso agli estranei, 1964) di Elèm Klimov; e) *Chronika odnogò dnja* (t.l.: Cronaca di un giorno, 1964) di V. Žalakiavicius; f) *Tišinà* (t.l.: Il silenzio, 1964) di Vladìmir Basov (*Vitalij Konjaev*).

(*Sopra*): Da *Tjòtka s fiàlkami* (t.l.: La zia con le violette, 1964), « opera prima » di Pavel' Ljùbimov. (*Volodja Ivaščov, Nina Sazonova*). - (*Dall'alto in basso*): Da: a) *Ja, babuška, Ilikò i Illariòn* (t.l.: Io, la nonna, Ilikò e Illariòn, 1963) di Tenghiz Abuladze; b) *Vesnà na Zarèčnoj ùlitse* (t.l.: Primavera in via Zarečnaja, 1956), « opera prima » di Marlèn Chutsìev e Feliks Mironer; c) *Ja šagaju po Moskvè* (A zonzo per Mosca, 1964) di Gheorghij Danelija.

Tartaruga », 1956) coreg. Voronin ; *Zeljònyj furgòn* (t.l. : Il furgone verde, 1959) ; *49 dnej* (t.l. : 49 giorni, 1962) ; *Imenem revolutsij* (t.l. In nome della rivoluzione, 1964) ; *Lèbedev protiv Lèbedeva* (t.l. : Lèbedev contro Lèbedev, 1965).

GAJDÀJ, LEONÌD, n. nel 1923.
Film : *Dolghij put'* (t.l. : Il lungo cammino, 1956) coreg. Nevzorov ; *Zenich s togò sveta* (t.l. : Un fidanzato dall'aldilà, 1958) ; *Triždy voskresšij* (t.l. : Tre volte risolto, 1960) ; *Pjòs Barbòs i neobyčnyj kross* (t.l. : Can Barbos e lo strano cross, 1961, nell'antologia *Soveršenno ser'jòzno* [t.l. : Assolutamente sul serio]) ; *Delovye ljudi* (t.l. : Uomini d'affari, 1963) ; *Eto slučilos' v militsii* (t.l. : Avvenne alla polizia, 1964) ; *Operatsija y i drughie priključenija Sùrikova* (t.l. : Operazione Y e altre avventure di Sùrikov, 1965) ; *Kavkàzskaja plènnitsa* (t.l. : La prigioniera del Caucaso, 1966).

GRIGOR'EV, BORÌS, n. nel 1934.
Film : *Pervyj sneg* (t.l. : La prima neve, 1965) coreg. Svyrjòv ; *Paròl' ne nužen* (t.l. : La parola d'ordine non serve, 1966).

GOGOBERIDZE, LANA, n. nel 1928 a Tbilisi.
Film : *Pod odnìm nebom* (t.l. : Sotto uno stesso cielo, 1963) ; *Ja vižu solntse* (t.l. : Io vedo il sole, 1965).

KALIK, MOISEJ, n. nel 1927.
Film : *Junost' našich otzòv* (t.l. : La gioventù dei nostri padri, 1958) coreg. Rytsarev ; *Atamàn Kodr*, 1958, coreg. Rytsarev e Ulitskàja ; *Kolybel'naja* (t.l. : Ninna nanna, 1959) ; *Celovèk idjòt za solntsem* (t.l. : L'uomo segue il sole, 1961) ; *Do svidan'ja mal'čiki !* (t.l. Arrivederci, ragazzi !, 1964).

KARASIK, JULIJ, n. a Cherson nel 1923.
Film : *Zdite pisem* (t.l. : Attendete lettere, 1961) ; *Dikaja sobaka Dingo* (t.l. : Dingo, cane selvaggio, 1962) ; *Kto skazàl gde ?* (t.l. : Chi ha detto dove ?, 1966).

KARELOV, EVGHENIJ, n. nel 1931.
Film : *Dym v lesù* (t.l. : Fumo nel bosco, 1956) coreg. Culjukin ; *Jaša Toporkòv*, 1960 ; *Pust' svetìt* (t.l. : Che brilli, 1961) ; *Nachaljònok* (t.l. : (t.l. : Piccolo impudente, 1961) ; *Tretij tajm* (t.l. : Terzo tempo, 1963); *Deti Don-Kichota* (t.l. : I figli di Don Chisciotte, 1965).

KARPOV, ALEKSANDR, n. nel 1922.
Film : *Dalekò v goràch* (t.l. : Lontano sui monti, 1958) ; *Tišinà* (t.l. : La quiete, 1962) ; *Splav* (t.l. : La lega, 1963) ; *Skaz o materi* (t.l. : Racconto della madre, 1964).

KEOSAJÀN, EDMOND
Film : *Gde ty tepèr', Maksìm ?* (t.l. : Dove sei, Maksìm ?, 1964) ; *Strjapucha* (t.l. : La cuoca, 1965) ; *Novye priključenja krasnych djavol'jat* (t.l. : Le nuove avventure dei diavoletti rossi, 1966).
Lestnitsa (t.l. : La scala, 1962) cortom. ; *Tri časà doroghi* (t.l. : Tre ore di strada, 1963) cortom.

KLIMOV, ELÈM, n. nel 1933 a Volgograd.
Film : *Ostorožno, pošlost'* (t.l. : Attenzione, volgarità !, 1963) doc. ; *Dobrò požàlovat' ili postoronnim vchod zapreščjòn* (t.l. : Benvenuti ovvero vietato l'ingresso agli estranei, 1964) ; *Pochoždenija zubnogo vračà* (t.l. Le avventure di un dentista, 1966).

KOBACHIDZE, MICHAÌL, n. a Tbilisi nel 1939.
Film : *Svad'ba* (Le nozze, 1965) ; *Dožd'* (t.l. : Pioggia, 1966).

KOKOCASVILI, MERÀB, n. a Tbilisi nel 1935.

Film : *Ot dvorà k dvorù* (t.l. : Da cortile a cortile, 1961) coreg. Abesadze; *Kanikuli* (t.l. : Le vacanze, 1963) ; *Micha*, 1965 (nell'antologia *Stranìtsy proslogo* [t.l. : Pagine del passato]) ; *Bol'šaja zeljònaja dolina* (t.l. : La grande valle verde, 1966).

KRASNOPOL'SKIJ, VLADÌMIR, n. a Sverdlòvsk nel 1938.

Film : *Samyj medlennyj poezd* (t l. : Il treno più lento, 1964) coreg. Us'kov ; *Tajòžnyj desant* (t.l. : Le truppe di sbarco della tajgà, 1966), cor. Us'kov.

KULIDZANOV, LEV, n. a Tbilisi nel 1924.

Film : *Damy* (t.l. : Le dame, 1954) coreg. Oganisjàn ; *Eto načinalos' tak* (t.l. : Cominciò così, 1956) coreg. Seghèl' ; *Dom, v kotorom ja živù* (La casa dove abito, 1957) coreg. Seghèl' ; *Otčji dom* (t.l. : La casa paterna, 1959) ; *Poterjannaja fotografija* (t.l. : La fotografia perduta, 1960) ; *Kogdà derèv'ja byli bol'šimi* (t.l. : Quando gli alberi erano grandi, 1961) ; *Sinjaja tetràd'* (t.l. : Quaderno azzurro, 1964).

KURICHIN, NIKITA, n. a Mosca nel 1922.

Film : *Poslednij djuim* (t.l. : L'ultimo pollice, 1958) coreg. Vul'fovič ; *Most perejtì nel'zjà* (t.l. : Non si può passare il ponte, 1960) coreg. Vul'fovič ; *Bar'er neizvestnosti* (t.l. : La barriera dell'ignoto, 1962).

JAŠIN, BORÌS, n. nel 1932.

Film : *Eh, kto-nibùd' !* (t. l. : Ehi, qualcuno !, 1963) coreg. Smirnòv ; *Pjàd' zemlì* (t.l. : Un palmo di terra, 1964) coreg. Smirnòv.

LIOZNOVA, TAT'JANA, n. a Mosca nel 1924.

Film : *Pamjat' serdtsa* (t.l. : La memoria del cuore, 1957) ; *Evdokìja*, 1961 ; *Im pokorjaetsja nebo* (t.l. : I conquistatori del cielo, 1964) ; *Rano utrom* (t.l. : Di prima mattina, 1966).

LJUBIMOV, PAVEL', n. a Mosca nel 1938.

Film : *Tjòtka s fjàlkami* (t.l. : La zia con le violette, 1964) inserita nell'antologia *Almanach Junost* (t.l. : Almanacco Giovinezza) ; *Zenščiny* (t.l. : Donne, 1965) ; *Beguščaja po volnàm* (t.l. : Colei che corre sulle onde, 1966).

MANASAROVA, AIDA, n. nel 1925.

Film : *Sud* (t.l. : Il tribunale, 1963) coreg. Skujbin ; *Korotko leto v goràch* (t.l. : Breve l'estate sui monti, 1964) ; *Dvadsat' let spustjà* (t.l. : Vent'anni fa, 1966).

MANSUROV, Bulat, n. nel 1937.

Film : *Sostjazanie* (t.l. : Competizione, 1964).

MELIAVA, TAMAZ, n. nel 1929.

Film : *U tichoj pristani* (t.l. : In un porto tranquillo, 1959), coreg. Abalov ; *Belyj karavàn* (t.l. : Carovana bianca, 1964) coreg. E. Senghelàja ; *Londre*, 1966.

MICHAL'KÒV-KONCALOVSKIJ, ANDREJ, n. a Mosca nel 1937.

Film : *Mal'čik i golub'* (t.l : Il ragazzo e la colomba, 1963) cortom. ; *Pervyj učìtel'* (t.l. : Il primo maestro, 1965) ; *God spokoinogo solntsa* (t.l. : L'anno del sole quieto, 1966).

MIKAELJÀN, SERGHÈJ, n. nel 1923.

Film : *Idù na grozù* (t.l. : Vado verso la tempesta, 1965) ; *Prinimaju boj* (t.l. : Accetto la lotta, 1966).

MIRONER, FELIKS, n. nel 1927.
Film : *Vesnà na Zarečnoj ùlitse* (t.l. : Primavera in via Zarečnaja, 1956), coreg. Chutsìev ; *Ulitsa mòlodosti* (t.l. : Via della giovinezza, 1958) ; *Uvol'nenie na bereg* (t.l. : Licenza di sbarco, 1963).

MIR'SKIJ, LEV, n. nel 1929.
Film : *Kar'era Dimy Gorina* (t.l. : La carriera di Dima Gorin, 1962) coreg. Dovlatjàn ; *Utrennie poezdà* (t.l. : I treni del mattino, 1964) coreg. Dovlatjàn.

MITTÀ, ALEKSANDR, n. a Mosca nel 1938.
Film: *Drug moj Kol'ka* (t.l. : Kol'ka, amico mio, 1961) coreg. Saltykòv ; *Bez stracha i uprjòka* (t.l. : Senza macchia e senza paura, 1964) ; *Zvonjàt otkrojte dver'* (t.l. : Suonano aprite la porta !, 1965).

MURATOVA, KIRA e MURATOV, ALEKSANDR.
Film : *U krutogo jara* (t.l. : Sulla riva scoscesa, 1963) ; *Naš čestnyj chleb* (t.l. : Il nostro onesto pane, 1965).

NATANSON, GHEORGHIJ, n. nel 1921.
Film : *Nebesnoe cozdanie* (t.l.: La creazione celeste, 1956) coreg. Obraszov ; *Belaja akatsija* (t.l. : L'acacia bianca, 1957) ; *Sumnyj den'* (t.l. : Il giorno rumoroso, 1960) coreg. Efros ; *Vsjò ostajòtsja ljudjam* (t.l. : Tutto resta agli uomini, 1964) ; *Staršaja sestrà* (t.l. : La sorella maggiore, 1966).

NAUMOV, VLADIMIR, n. a Leningrado nel 1927.
Film : cfr. Alov.

NIKULIN, GRIGORIJ, n. nel 1922.
Film : *Nevesta* (t.l. : La fidanzata, 1956), coreg. Sredel' ; *Smert' Pazuchina* (t.l. : La morte di Pazuchin, 1957) ; *Razoblačjònnyj čudotvorets* (t.l. : Il santone smascherato, 1959); *713-j prosit posadku* (t.l. : Il 713 chiede di atterrare, 1963) ; *Pomni, Kaspàr* (t.l. : Ricorda, Gaspare, 1965).

OGANISJÀN, GENRICH, n. nel 1918.
Film : *Damy* (t.l. : Le dame, 1954) coreg. Kulidzanov ; *Devič'ja vesnà* (t.l. : La primavera delle fanciulle, 1959) coreg. Dorman ; *Govorit sputnik* (t.l. : Parla lo sputnik, 1959) coreg. Gherasimov e altri ; *Priključenija Krosa* (t.l. : Le avventure di Kros, 1962) ; *Tri pljus dva* (t.l. : Tre più due, 1964).

ORDYNSKIJ, VASILIJ, n. nel 1923.
Film : *Perepoloch* (t.l : Sgomento, 1954) cortom. coreg. Seghèl' ; *Sekrèt krasoty* (t.l. : Il segreto della bellezza, 1955) ; *Celovèk rodilsja* (t.l. : Un uomo è nato, 1956) ; *Cetvero* (t.l. : I quattro, 1957) ; *Sverstnitsy* (t.l.: La stessa età, 1959) ; *Tuči nad Borskom* (t.l. : Nubi sul Borsk, 1960) ; *U tvoego poroga* (t.l. : Alla tua soglia, 1964) ; *Bol'šàja rudà* (t.l. : La grande vena, 1965).

OZEROV, JURIJ, n. a Mosca nel 1921.
Film : *V Nikitskom botaničeskom sadù* (t.l. : Nel giardino botanico di Nikitsk, 1952) ; *Arena smelych* (t.l. : L'arena degli audaci, 1953) coreg. Gurov ; *V prazdničnyj večer* (t.l. : Sera di festa, 1954) ; *Syn* (t.l. : Figlio, 1955) ; *Kočubej*, 1957 ; *Fortuna*, 1960 ; *Bol'šaja doroga* (t.l. : Strada maestra, 1963).

PARADZANOV, SERGHEJ, n. a Tbilisi nel 1924.
Film : *Andrieš*, 1954, coreg. Bazeljàn ; *Pervyj paren'* (t.l. : Il primo ragazzo, 1958) ; *Ukrainskaja rapsodija* (t.l. : Rapsodia ucraina, 1961) ; *Teni zabytich predkov* (t.l. : L'ombra degli avi dimenticati, 1965).

POPLAVSKÀJA, IRINA.
Film: *Mest'* (t.l.: Vendetta, 1963) cortom.; *Doroga k morju* (t.l.: La via del mare, 1965).

RJAZANOV, EL'DAR, n. a Samarà nel 1927.
Film: *Vesennie golosà* (t.l.: Voci di primavera, 1955) coreg. Gurov; *Karnaval'naja noč'* (t.l.: Notte di carnevale, 1956); *Devuška bez adresa* (t.l.: La ragazza senza indirizzo, 1957); *Celovèk niotkuda* (t.l.: L'uomo che viene dal nulla, 1961); *Gusarskaja ballada* (t.l.: La ballata degli ussari, 1963); *Dajte žalobnuju knigu* (t.l.: Datemi il libro dei reclami, 1965); *Bereghìs' avtomobilja!* (L'incredibile signor Detockin, 1966).

ROSTOTSKIJ, STANISLAV, n. a Rybinsk nel 1922.
Film: *Zemljà i ljudi* (t.l.: La terra e gli uomini, 1955); *Delo bylo v Pen'kovo* (t.l.: Il fatto avvenne a Pen'kovo, 1957); *Majskie zvjòzdy* (t.l.: Stelle di maggio, 1959); *Na semì vetràch* (t.l.: Ai sette venti, 1963); *Gheroj nàsego vremeni* (t.l.: Un eroe dei nostri tempi, 1966).

ROZANTSEV, NIKOLÀJ, n. nel 1922.
Film: *Krutye Gorki* (t.l.: Poggi scoscesi, 1956); *Na ostrove Dal'nem* (t.l.: Sull'isola Dal'nij, 1957); *V tvoich rukàch žisn'* (t.l.: La vita nelle tue mani, 1959); *Celovèk s buduščim* (t.l.: L'uomo con un avvenire, 1960); *Pervyj mjač* (t.l.: La prima palla, 1962); *Gosudarstvennyj prestupnik* (t.l.: Criminale di stato, 1964); *Zagovòr poslòv* (t.l.: La congiura degli ambasciatori, 1966).

SACHAROV, ALEKSEJ, n. nel 1934.
Film: *Leghenda o ledjanom serdtse* (t.l.: La leggenda del cuore di ghiaccio, 1957) coreg. E. Senghelàja; *Snežnàja skazka* (t.l.: La fiaba di neve, 1959) coreg. E. Senghelàja; *Kolleghi* (t.l.: Colleghi, 1962); *Cistye Prudy*, 1965.

SALTYKÒV, ALEKSEJ, n. nel 1934.
Film: *Rebjata s našego dvorà* (t.l.: I ragazzi del nostro cortile, 1959) coreg. Jastrebov; *Drug moj, Kol'ka* (t.l.: Kol'ka, amico mio, 1961) coreg. Mittà; *Bej, barabàn* (t.l.: Picchia, tamburo, 1962); *Predsedatel'* (t.l.: Il presidente, 1965); *Direktor* (t.l.: Il direttore, 1966, interrotto); *Bab'e tsarstvo* (t.l.: Il regno delle femmine, 1967).

SAMSONOV, SAMSÒN (*Edelstein*), n. nel 1921.
Film: *Poprygun'ja* (La cicala, 1955); *Za vitrinoj univermaga* (t.l.: Dietro la vetrina dei grandi magazzini, 1956); *Ognjònnye versty* (Strada infuocata, 1957); *Rovesnik veka* (t.l.: Coetaneo del secolo, 1960); *Optimistìčeskaja traghedija* (t.l.: La tragedia ottimistica, 1963); *Trì sestry* (t.l.: Le tre sorelle, 1964).

SEGHÈL', JAKOV, n. a Rostòv sul Don nel 1923.
Film: *Perepoloch* (t.l.: Sgomento, 1954) cortom. coreg. Ordynskij; *Sekret krasoty* (t.l.: Il segreto della bellezza, 1955), coreg. Ordynskij; *Eto načinalos' tak* (t.l.: Incominciò così, 1956) coreg. Kulidzanov; *Dom, v kotorom ja živù* (La casa dove abito, 1957) coreg. Kulidzanov; *Pervyj den' mira* (t.l.: Il primo giorno di pace, 1959); *Proščàjte, gòlubi!* (t.l.: Addio, colombe!, 1961); *Tečiòt Volga* (t.l.: Scorre il Volga, 1963); *Seraja bolèzn'* (t.l.: La malattia grigia, 1966).

SENGHELÀJA, EL'DAR, n. nel 1933.
Film: *Leghenda o ledjanòm serdtse* (t.l.: La leggenda del cuore di

ghiaccio, 1957) coreg. Sacharov; *Snežnàja skazka* (t.l.: Fiaba di neve, 1959) coreg. Sacharov; *Belyj karavàn* (t.l.: Carovana bianca, 1964), coreg. Meliava; *Mikela*, 1965 (nell'antologia *Stranitsy prošlogo* [t.l.: Pagine del passato]).

SENGHELÀJA, GHEORGHIJ, n. a Tbilisi nel 1937.

Film: *Pirosmanišvili*, 1961, doc.; *Allaverdoba*, 1962; *Nagrada* (t.l.: Ricompensa, 1965) (nell'antologia *Stranitsy Prošlogo* [t.l.: Pagine del passato]); *Matsi Chvitija*, 1966.

SEPIT'KO, LARISA, n. a Kiev nel 1938.

Film: *Znòj* (t.l.: Calura, 1964); *Kryl'ja* (t.l.: Ali, 1966).

SMIRNÒV, ANDRÈJ, n. nel 1941.

Film: *Eh, kto-nibùd'!* (t.l.: Ehi, qualcuno!, 1963) coreg. Jašin; *Pjàd' zemlì* (t.l.: Un palmo di terra, 1964)

SOKOLÒV, VIKTOR, n. a Mosca nel 1928.

Film: *Do buduščej vesny* (t.l.: Alla prossima primavera, 1960); *Kogdà razvodjat mosty* (t.l.: Quando aprono i ponti, 1963); *Druz'jà i gody* (t.l.: Gli amici e gli anni, 1966).

SPÀLIKOV, GHENNADIJ, n. a Segheza nel 1937.

Film: *Dolgaja sčastlìvaja žisn'* (t.l.: Una vita lunga e felice, 1966).

SREDEL', VLADÌMIR, n. nel 1918.

Film: *Belyj pudel'* (t.l.: Il barbone bianco, 1956), coreg. Roščàl'; *Nevesta* (t.l.: La fidanzata, 1957) coreg. Nikulin; *Nočnòj gost'* (t.l.: L'ospite notturno, 1958); *Neoplàčennyj dolg* (t.l.: Un conto in sospeso, 1959); *Budni i prazdniki* (t.l.: Feriali e festivi, 1961); *Dva voskresenija* (t.l.: Due domeniche, 1964).

STEPANOV BORIS

Film: *Poslednij chleb* (t.l.: L'ultimo pane, 1963); *Al'pijskaja ballada* (t.l.: Ballata delle Alpi, 1966).

SUKŠÌN, VASILIJ, n. nell'Altàj nel 1929.

Film: *Zivjòt takòj paren'* (t.l.: C'è un ragazzo così, 1964); *Vaš syn i brat* (t.l.: Vostro figlio e fratello, 1965).

SVEJTSER, MOJSÈJ, n. nel 1920.

Film: *Put' slavy* (t.l.: Il cammino della gloria, 1947), coreg. Buneev, Rubakov; *Kortik* (t.l.: La daga, 1954), coreg. Vengherov; *Cuzàja rodnjà* (t.l.: Sangue altrui, 1955); *Saša vstupaet v žisn'* (t.l.: Saša entra nella vita, 1957); *Mičmàn Panin*, 1960; *Voskresenie* (t.l.: Resurrezione, 1961-1963); *Vremja vperjòd!* (t.l.: Avanti, tempo!, 1965).

SVYRJÒV, JURIJ, n. nel 1934.

Film: *Pervyj sneg* (t.l.: La prima neve, 1964) coreg. Grigor'ev.

TALANKIN, INDUSTRIJ, n. nel 1927.

Film: *Serjòža*, 1960, coreg. Danelija; *Vstuplenie* (t.l.: Introduzione, 1963) *Dnevnye zvjòzdy* (t.l.: Stelle del giorno, 1966).

TARKÒVSKIJ, ANDRÈJ, n. a Zavroz'e (Ivanovo), nel 1932.

Film: *Katòk i skripka* (t.l.: Il rullo compressore e il violino, 1960); *Ivanovo detstvo* (L'infanzia di Ivan, 1962); *Andrèj Rubljòv*, 1966.

TAŠKOV, EVGHENIJ, n. a Bykovo nel 1927.

Film: *Stranitsy bylogo* (t.l.: Pagine del tempo che fu, 1957) coreg. Kočetov; *Zažda* (t.l.: La sete, 1959); *Prichodite zavtra* (t.l.: Venite domani, 1963); *Major Vichr'* (t.l.: Il maggiore Turbine, 1966).

TODOROVSKIJ, PJÒTR, n. nel 1925.
Film : *Nikogdà* (t.l. : Mai, 1963), coreg. Jačenko ; *Vernost'* (t.l. : Fedeltà 1965); *Zagàdočnyj indus* (t..l. : Lo enigmatico indù, 1966).

TUMANOV, SEMJÒN, n. nel 1921.
Film : *Aljòškina ljubòv'* (t.l. : L'amore di Aljòša, 1962) coreg. Sčukin ; *Pavlucha*, 1963, coreg. Sčukin ; *Ko mne, Muchtàr !* (t.l. : A me Muchtàr !, 1965) ; *Zabludšij* (t.l. : Smarrito, 1966).

TUROV, VIKTOR, n. a Moghilev nel 1935.
Film : 1962 : *Komstroj*, cortom. ; *Zvezdà na prjažke* (t.l. : La stella sul fermaglio, 1963) (nell'antologia *Melenkie mečtateli* [t.l. : Piccoli sognatori]) ; *Cerez kladbišče* (t.l. : Attraverso il cimitero, 1965) ; *Ja rodom iz detstva* (t.l. : Io vengo dall'infanzia, 1966).

US'KOV, VALERIJ, n. a Sverdlovsk nel 1933.
Film : *Samyj medlennyj poezd* (t.l. : Il treno più lento, 1964) coreg. Krasnopol' skij ; *Tajòžnyj desant* (t.l .: Truppe di sbarco della tajgà, 1966) coreg. Krasnopol'skij.

VENGHEROV, VLADÌMIR, n. a Saratov nel 1920.
Film : *Zivòj trup* (t.l. : Il cadavere vivente, 1952); *Les* (t.l. : La foresta, 1953) coreg. Timošenko ; *Kortik* (t.l. : La daga, 1954) coreg. Svejtser ; *Dva kapitana* (t.l. : I due capitani, 1955) ; *Gorod zažigaet ognì* (t.l. : La città accende i fuochi, 1958) ; *Baltijskoe nebo* (t.l. : Cielo del Baltico, 1961) ; *Porožnyj rejs* (t.l. : Viaggio a vuoto, 1963) ; *Rabočij posjòlok* (t.l. : Villaggio operaio, 1965).

VOINOV, KONSTANTÌN, n. nel 1918.
Film : *Dve žisni* (t.l. : Due vite, 1957) cortom. ; *Troe vyšli iz lesa* (t.l.: Tre uscirono dal bosco, 1958) ; *Solntse svetit vsem* (t.l. : Il sole brilla per tutti, 1959) ; *Vremja letnich òtpuskov* (t.l. : Tempo delle vacanze d'estate, 1960) ; *Mòlodo-zèleno* (t.l. : Giovane, verde, 1963) ; *Zenit'ba Balzaminova* (t.l. : Il matrimonio di Balzaminov, 1964) ; *Djaduškin son* (t.l. : Il sogno dello zietto, 1966).

VUL'FOVIC, TEODOR, n. a Bucharà nel 1923.
Film : *Poslednij djuim* (t.l. : L'ultimo pollice, 1958), coreg. Kurichin ; *Most perejtì nel'zjà* (t.l. : Non si può passare sul ponte, 1960) coreg. Kurichin ; *Ulitsa Njutona dom odìn* (t.l. : Via Newton, 1, 1963).

VYŠINSKIJ, JURIJ, n. a Zlatoust nel 1923.
Film : *Istorija odnoj družby* (t.l. : Storia di un'amicizia, 1952) ; *V kvadrate 45* (t.l. : Nel quadrato 45, 1955) ; *Appassionata*, 1963 ; *Zalp Avrory* (t.l. : La salva dell'Aurora, 1965).

ZALAKIAVICIUS, VITAUTAS, n. nel 1930.
Film : *Utoplennik* (t.l. : L'annegato, 1956) cortom. ; *Pokà ne pozdno* (t.l. : Finché non è tardi, 1957) coreg. Foghel'man ; *Adam chočet byt' celovekom* (t.l. : Adamo vuol essere uomo, 1959) ; *Zivye gheroj* (t.l. : Eroi vivi, novella dell'antologia omonima, 1960) ; *Chronika odnogò dnja* (t.l. : Cronaca di un giorno, 1964) ; *Nichtò ne chotèl umiràt* (t.l. : Nessuno voleva morire, 1965).

(*a cura di* GIOVANNI BUTTAFAVA)

Note

Barcellona: Settimana del colore

Il colore nel cinema è l'argomento protagonista da otto anni della « Settimana internazionale » di Barcellona che viene organizzata nella seconda metà di ottobre. Un'altra manifestazione non *competitiva (che riserva tuttavia dei riconoscimenti ufficiali tramite il giudizio di una apposita giuria alla sua sezione cortometraggi) guardata con attenzione dalle produzioni non iberiche per una ragione squisitamente economica. I film selezionati per le loro intrinseche qualità cromatiche in funzione espressiva e stilistica, ai quali vien dato indifferentemente un diploma di partecipazione e una riproduzione in miniatura della scultura barcellonese raffigurante la « Dama del paraguas », la donna con l'ombrello (simbolo in un certo senso della città spagnola), possono usufruire anche di un buono gratuito d'importazione.*

In Spagna il film nazionale viene difeso tassando con una cifra cospicua le pellicole straniere che desiderano entrare in quel mercato. I film quindi che vengono invitati alla « Semana internacional de cine en color » automaticamente si inseriscono nel circuito commerciale dell'intero Paese. Facilitati inoltre nei confronti di qualsiasi altro poiché essi affrontano la commissione di censura dalla loro posizione di opere selezionate per la rassegna internazionale che attira oggi larghi favori ufficiali in terra iberica: sia politici ed economici, sia artistici e culturali.

Poiché il regolamento prevede che i film in questione siano inediti in Spagna, si possono incontrare (come è accaduto quest'anno) cose viste e riviste in altre manifestazioni competitive: come Modesty Blaise *di Losey che ha inaugurato la Settimana,* Fahrenheit 451 *di Truffaut,* Gyerekbetegségek *(t.l.: Smorfie) degli ungheresi Ferenc Kardos e Janos Rozsa,* La prise du pouvoir par Louis XIV *di Rossellini; oppure già entrate nel circuito italiano come* Svegliati e uccidi *di Lizzani,* Una questione d'onore *di Luigi Zampa,* The Chase *(La caccia) di Arthur Penn.*

Son un numero cospicuo se raffrontato al numero totale (14 film) delle pellicole ammesse in calendario. Senza contare che tre di esse son servite a formare una microretrospettiva delle « obras maestras del color »: punto di riferimento per lo studio approfondito dei valori cromatici di un film, meglio della loro resistenza al potere corrosivo del tempo, quindi al servizio anche di

una revisione critica che porta sempre *degli spostamenti di giudizio rispetto alla prima analisi. Due soltanto, comunque, erano di nostra conoscenza:* Senso *di Visconti e* Une femme est une femme (*La donna è donna*) *di Godard. Il terzo era il film postumo di Aleksandr Dovženko* Poema O More (*t.l.: Poema del mare*). *Soffermiamoci su di esso prima di riguardare gli altri due. Si tratta ancora di un canto lirico e solenne che lo scomparso cineasta voleva rivolgere alla sua terra natale, l'Ucraina. Quando la morte lo colse il 25 novembre 1956, a Mosca, l'inizio del film era previsto di lì a pochi giorni. Egli ne aveva scritto il soggetto e la sceneggiatura, aveva stabilito in un taccuino fitto d'appunti le sue idee da concretizzarsi durante la realizzazione. Aveva stabilito i luoghi, i movimenti di macchina. Aveva scelto gli interpreti.*

Tutto questo materiale era custodito dalla moglie di Dovženko, Julia Solntseva, sua assistente fin dal 1940 col documentario Osvobojdenie *(t.l.: Liberazione). Fu lei, quindi, a girare* Poema del mare *cercando di rimanere il più fedele possibile alle intenzioni dello scomparso cineasta. E in qualche sequenza (il Sadoul cita a questo proposito soprattutto l'idillio nella prateria, al chiaro di luna) si ritrova la forza poetica, la suggestione epica dell'autore di* La terra. *Pezzi di assoluto lindore che stridono a volte con l'insieme ideologico che risulta forzato e quindi insincero.*

Il motivo è quello della nostalgia per la propria terra. Un villaggio ucraino a causa della erezione di una diga idroelettrica deve essere sommerso dal mare e quindi i contadini e coloro che l'avevano lasciato sono chiamati a vederlo per l'ultima volta. Da questa tipologia si caratterizzano varie figure in un contesto i cui risvolti sono densi di emozioni: emerge ad esempio il personaggio di un giovane seduttore, eroe a metà del partito in quanto assolve col proprio lavoro la causa comunista ma moralmente, sul piano umano, rivela crepe antisociali imperdonabili. Un giuoco chiaroscurale interessantissimo da un punto di vista psicologico, che fa intravvedere cosa sarebbe stato il film se dietro la macchina da presa ci fosse stato (sia pure coadiuvato come spesso era avvenuto negli ultimi venti anni dalla Solntseva) colui che la storia del cinema annovera come uno dei suoi più grandi poeti epici.

Stranamente, la fotografia della copia vista a Barcellona s'affidava alle varie gradazioni di un solo colore: il rosso. Certo per difetto di stampa. Non si è potuto appurare se si trattava di un controtipo incompleto: altri rilievi e lucentezze cromatiche il cinema sovietico è riuscito a ricavare dal Sovcolor. Basta ricordare Miciurin.

Più giustificato in una rassegna ispirata al colore come quella spagnuola, e soprattutto in una retrospettiva di opere di valore sul piano squisitamente formale, è risultato essere il film di Godard Une femme est une femme (1961). *Gli esperimenti cromatici estremamente gradevoli e divertenti s'innestano e trovano giustificazione in una vicenda moralmente scombinata tuttavia sorretta da un suo giuoco interno che prende in giro e nello stesso tempo rende omaggio al vecchio vaudeville, alla commedia musicale americana (e non soltanto lubitschiana, come vorrebbe far credere Godard). Balza oggi agli occhi più evidente il frammentarismo del racconto, la sua illogicità narrativa, le sue ripetizioni stanche e inutili. Tuttavia lo scherzo in cui Godard immerge i suoi tre protagonisti (la Karina, Brialy e Belmondo) risulta nell'insieme estremamente gradevole nel suo profilo umoresco.*

Una spessa patina di polvere sembra essersi adagiata invece sul film di Visconti. Dodici anni possono essere molti, anche per opere d'impegno artistico com'è appunto Senso. *Si vuole non tanto alludere alla veste estetica, alla composizione figurativa e coloristica del film che è sempre ragguardevole, diremmo addirittura stupenda; sorretta da intuizioni molto felici (si vedano tutti gli esterni veneziani, con quel selciato umido di pioggia recente che dà un senso di disagio: disagio provocato dalla presenza in città degli occupanti absburgici ma anche dalla insana relazione tra la contessa Serpieri e l'ufficiale austriaco Franz Mahler). Bensì all'esteriorizzarsi dei sentimenti e dei rapporti tra i personaggi, con un impegno mimico-recitativo che sconfina in una aperta teatralità.*

È stato rilevato che proprio questo voleva Visconti: dare cioè all'insieme il senso emotivo del melodramma, come continuazione delle scene iniziali che alternano il «Trovatore» di Verdi sul palcoscenico della Fenice alla manifestazione risorgimentale fatta svolgere all'interno dello stesso teatro veneziano. Comunque oggi più di ieri il racconto assume toni concitati, scorre su toni acuti, appare perfin troppo ricco di ombreggiature psicologiche. Scelse bene allora Visconti per la fotografia G.R. Aldo e, dopo la repentina immatura sua scomparsa durante la lavorazione del film, l'inglese Robert Krasker. Dai singoli fotogrammi della battaglia di Custoza si potrebbero ricavare altrettante stampe di ricordo ottocentesco. Vi è dentro il senso preciso dell'evocazione storica non banalmente oleografica bensì riflessa nell'atteggiamento umano dei suoi protagonisti.

Abbiamo ritrovato a Barcellona il nome di Robert Krasker nel cast tecnico del film inglese The Trap *di Sidney Hayers. Appartiene alla recente produzione ed è stato proiettato nel quadro della rassegna dei film nuovi. Si svolge in gran parte sulle piste selvagge del Canadà e il paesaggio quindi sullo schermo Panavision acquista rilievi di suggestiva bellezza. È un racconto popolare, ricco di emozioni anche drammatiche e psicologicamente sbozzato con l'accetta. Si svolge nella prima metà dell'800 e conserva tutti gli elementi letterari della narrativa del tempo, filtrati tuttavia dalla tersa bellezza cromatica degli esterni.*

Sostanzialmente si tratta di una storia d'amore: un amore difficile, guadagnato a poco a poco dal protagonista maschile, una specie di orso selvaggio che gli altri chiamano Jean La Bête: *un cacciatore fortissimo, amico degli indiani dai quali è stato allevato, che vive solo in una capanna situata nella foresta. Un giorno compra da un'avida donna per una manciata di dollari una ragazza. Sarà costei a poco a poco a disciplinare i sentimenti dell'uomo: a fargli capire cos'è il rispetto per il prossimo e quindi costruire l'intesa per un* ménage *ricco di sentimenti puri. Rita Tushingham ripete qui il suo repertorio mimico, in un ruolo che le è congeniale. Colorito nell'indovinata caratterizzazione di Jean* La Bête *l'attore Oliver Reed.*

Anche il film giapponese Andesu no Hanayome *(t.l.: La fidanzata delle Ande) di Susumu Hani (girato per lo schermo panoramico come quello inglese), ha un'andatura popolare; dipana la sua matassa entro i confini edificanti del racconto per tutti, trovando motivi spettacolari d'interesse nella suggestione delle tradizioni inca. Si svolge in un villaggio indio allogato sulle montagne, dove un giorno arriva una ragazza giapponese per sposare un connazionale divenuto ormai parte integrante di quella comunità miserrima, super-*

stiziosa, affamata. Vi serpeggiano motivi nazionalistici: Susumu Hani, cioè, presenta il suo protagonista come un campione di saggezza e di intelligenza e più avanti viene fatto l'elogio di una colonia giapponese che ha trovato sistemazione decorosa in pianura. Tolte queste mende, il film si dipana gradevole e sereno lungo due ore di proiezione.

La fotografia è qui meno leccata, meno preziosa che in The Trap; *per questo forse la si accetta maggiormente. Dona al racconto una maggiore carica realistica.*

Dalla Svezia è giunto un raccontino comico abbastanza gradevole nonostante la meccanica stucchevole delle gags, ispirate direttamente all'antico cinema americano delle torte in faccia. Mancano le battaglie alla crema però abbondano gl'involontari bagni di mare. Si svolge infatti quasi interamente a bordo di uno yacht, da dove un gruppo d'amici non riesce a uscire per raggiungere, a terra, per un week-end, altri amici. Il suo titolo è Att angora en brygga *(t.l.: Come sbarcare) e lo ha realizzato Tage Danielsson che vi interpreta pure un piccolo ruolo. Vi potremmo trovare anche delle reminiscenze tolte dal cinema di Tati: ma sono soltanto pallidi pretesti. È una comicità grezza, ingenua. Ha servito a documentarci su uno degli sconosciuti volti della produzione svedese, nota fuori dei confini nazionali soprattutto per i macerati temi spirituali e di ossessione erotica affrontati da un pugno di registi i cui nomi più noti sono quelli di Sjöberg, Bergman, Donner, Zetterling.*

Sarebbe interessante poter stabilire su quale gradino (d'impegno produttivo e preferenziale da parte del pubblico di laggiù) deve essere collocato un film come questo. La sua carica umoristica è dello stesso livello di un altro film svedese presentato la scorsa primavera alla VI Viennale: Calle P *di Robert Brandt. Fa ricordare le commedie degli equivoci che i tedeschi realizzavano durante gli anni di guerra, senza la spigolosa pruderie erotica incoraggiata dal ministro Goebbels.*

S'è avuto in calendario anche un film spagnuolo: Fata Morgana *di un giovane cineasta, Vicente Aranda, rivolto contemporaneamente al cinema di Antonioni e di Godard. Un film formalmente e tematicamente ambizioso, che frantuma volutamente le regole aristoteliche per impegnarsi in una storia di incubo: vittime una giovane donna e un suo amico. La bellezza dell'immagine affidata a colori di un pastello chiaro non serve a sciogliere la nebulosità da cruciverba domenicale in cui Aranda s'impastoia fin dalle prime inquadrature. È certamente un prodotto inconsueto per il cinema iberico: peccato che il regista non riesca a dare unità logica alla materia, giungendo alla conclusione col fiato mozzo.*

Spagnuolo è stato anche uno dei tre documentari (della apposita sezione) premiato dalla giuria internazionale presieduta da Cesare Perfetto: Circles *di Ricardo Bofill. Ha avuto una medaglia di bronzo, ponendosi quindi ultimo in graduatoria: dopo* Kokon *dell'olandese Jean Oonk e* Il mestiere di dipingere *di Valentino Orsini, ai quali sono andate rispettivamente una medaglia d'oro e una d'argento. È un pezzo di cinema ambiguo,* Circles. *Formalmente molto suggestivo, si rivolge allegoricamente a un tema morbido e viscido come l'anguilla appena pescata che fa pensare all'omosessualità. Una donna, insoddisfatta dei suoi rapporti con l'uomo si rivolge alla compagnia di un'altra donna. Il tutto narrato attraverso una recitazione mimata (l'ambiente è una specie di*

letto circolare su sfondo neutro e il colore è tenuissimo su tonalità quasi diafane) e l'ansare dei protagonisti. Data la non eccelsa selezione operata in questo settore della « Semana » di Barcellona, era quasi impossibile per la giuria non menzionarlo nel proprio verbale, accanto a uno spezzone macabro-fantastico com'è stato Kokon *e a un'originale visione della giornata di un pittore come il nervoso e vitale breve film di Valentino Orsini. In totale i cortometraggi erano ventisette, molti dei quali a sfondo turistico.*

La « Semana internacional de cine en color » è diretta da un giovane attivissimo cineasta: José Maria Otero. Ha studiato legge all'Università di Barcellona, è stato animatore di circoli del cinema e ha svolto per tre anni l'attività di critico per la rivista culturale di Madrid « La Estafeta Literaria ». Ora scrive sceneggiature e si occupa di produzione (la sua filmografia è piuttosto nutrita: recentemente, col regista ventisettenne Antonio Gimenez Rico ha realizzato Mañana de domingo: *un film per la gioventù costruito — ci ha spiegato — su basi nuove; una specie di esperimento polemico nei confronti della verbosa produzione spagnuola dedicata alla gioventù).*

Otero è stato, durante i giorni di Barcellona, moderatore del Convegno internazionale sui rapporti tra cinema e televisione organizzato nell'ambito della manifestazione nello stesso Palazzo delle Nazioni che ha ospitato anche il Salone delle apparecchiature elettro-cinefotografiche. Una serie di comunicazioni e di relazioni hanno affrontato dalle più diverse angolazioni la posizione del cinema odierno nei confronti del piccolo schermo. Han parlato studiosi, tecnici, saggisti, esperti di diversi paesi. Ultimo, in ordine di tempo, Achille Valignani segretario generale dell'Anica che ha recato all'assemblea dei dati confortanti nei confronti di una rinnovata vitalità del cinema (per ora nell'ambito degli Stati Uniti) grazie a una intelligente collaborazione con la televisione.

L'VIII Settimana di Barcellona ha dimostrato col suo giro completo d'orizzonte tecnico-artistico-commerciale di assolvere con robusta consapevolezza il proprio ruolo informatore e di stimolo per il cinema, non solo nazionale, a muoversi nella giusta direzione.

PIERO ZANOTTO

La giuria internazionale della « Semana internacional de cine en color » di Barcellona — composta da: Cesare Perfetto (Italia), presidente, Nestor Almendros (Spagna), segretario, Bob Godfrey (Gran Bretagna), Antonio V. Kirchner (Spagna), Claude-Marie Tremois (Francia) — dopo aver visionato i 27 cortometraggi in concorso ha deliberato all'unanimità di segnalare per una « menzione speciale » il film:

The Marriage di Paul Campani (Italia).

Assegna inoltre i seguenti premi:

MEDAGLIA D'ORO: *Kokon* di Jean Oonk (Olanda);

MEDAGLIA D'ARGENTO: *Il mestiere di dipingere* di Valentino Orsini (Italia);

MEDAGLIA DI BRONZO: *Circles* di Ricardo Bofill (Spagna);

PREMIO DELLA CRITICA PER IL MIGLIOR FILM UMORISTICO (assegnato mediante referendum): *Una questione d'onore* di Luigi Zampa (Italia).

I film di Barcellona

Lungometraggi:

LA PRISE DU POUVOIR PAR LOUIS XIV — **r.**: Roberto Rossellini.

ANDESU NO HANAYOME (t.l. **La fidanzata delle Ande**) — **r., sc.**: Susumu Hani - **f.**: Juichi Nagano - **m.**: Hikaru Nagano - **int.**: Sachiko Hidari, Ancermo Fukuda, Koji Takahashi, Don Mateo, Takeshi Hika - **p.**: Hani Productions - Tokyo Eiga - **o.**: Giappone, 1966.

FAHRENHEIT 451 — **r.**: François Truffaut.

MODESTY BLAISE — **r.**: Joseph Losey.

THE TRAP — **r.**: Sidney Hayers - **s.** e **sc.**: David Osborn - **f.**: Robert Krasker - **m.**: Ron Goodwin - **int.**: Rita Tushingham, Oliver Reed, Rex Sevenoaks, Barbara Chilcot, Linda Goranson, Blain Fairman, Walter Marsh, Jo Golland - **p.**: George H. Brown per la Rank-Columbia - **o.**: Gran Bretagna, 1966.

SVEGLIATI E UCCIDI — **r.**: Carlo Lizzani.

UNA QUESTIONE D'ONORE — **r.**: Luigi Zampa.

FATA MORGANA — **r.**: Vicente Aranda - **s.** e **sc.**: Vicente Aranda e Gonzalo Suárez - **f.**: Aurelio G. Larraya - **m.**: Antonio Pérez Olea - **int.**: Teresa Gimpera, Marianne Bennet, Antonio Ferrandis, Marcos Marti, Alberto Dalbes - **p.**: Fisa, Madrid - **o.**: Spagna, 1965.

ATT ANGORA EN BRYGGA (t.l. **Come sbarcare**) — **r.**: Tage Danielsson - **sc.**: Tage Danielsson e Hans Alfredson - **f.**: Martin Bodin - **m.**: Lars Färnlöf - **int.**: Monica Zetterlund, Birgitta Andersson, Katie Rolfsen, Hans Alfredson, Lars Ekborg, Gosta Ekman, Tage Danielsson, Hans Furuhagen, Jim Hughes, Sven Lofgren - **p.**: Ab Svensk Filmindustri - **o.**: Svezia, 1966.

GYEREKBETEGSÉGEK (t.l. **Smorfie**) — **r.**: Ferenc Kardos e Janos Rozsa.

THE CHASE — **r.**: Arthur Penn.

Retrospettiva delle opere maestre del colore:

UNE FEMME EST UNE FEMME (La donna è donna) — **r.**: Jean-Luc Godard.

SENSO — **r.**: Luchino Visconti.

POEMA O MORE (t.l. **Poema del mare**) — **r.**: Aleksandr Dovženko e Julia Solntseva - **s.** e **sc.**: Aleksandr Dovženko - **f.**: G. Eguiasarov - **m.**: G. Popov - **animaz.**: E. Migounov e V. Nikitin - **int.**: Boris Livanov, Boris Andreev, Mikhail Tsariov, Zinaida Kirienko, M. Romanov, E. Bondarenko, G. Kovrov - **p.**: Mosfilm - **o.**: URSS, 1955-1958.

(*a cura di* PIERO ZANOTTO)

Cineamatorismo verso nuovi impegni

Chi ha avuto occasione di seguire, almeno da alcuni anni a questa parte, le varie edizioni del Concorso nazionale di Montecatini, riservato alla produzione cineamatoriale, ha avuto anche modo di trarre motivi sempre nuovi di soddisfazione. Se si commisurano i risultati attuali con quelli di appena cinque o sei anni fa non è difficile rilevare una netta sproporzione di valori a tutto vantaggio del presente. Allora noi stessi eravamo soliti considerare il cineamatorismo come una specie di piccolo mondo, per molti versi autonomo, in quanto svincolato, da un lato, dalle esigenze del cinema commerciale e d'evasione, ma non ancora sufficientemente avvantaggiato da tale prerogativa al punto di poter pretendere da esso un adeguamento alle istanze più vitali della cultura contemporanea che si concretasse in una reale presa di coscienza di valori autentici, sia per quanto concerne l'indagine approfondita sull'individuo e la società che lo emana, sia per quanto riguarda l'impegno morale di risolvere l'esigenza di comunicazione in schiettezza stilistica. Un semplice tentativo di rinnovamento in tal senso, anche se svolto unilateralmente, ma con sincerità, soltanto in direzione di ricerca (tematica o di linguaggio), già poteva, un tempo, costituire motivo d'interesse e di elogio. E a volte bastava che il cinedilettante rivolgesse il suo impegno verso la finitezza formale del prodotto, dimostrando di essere padrone del mezzo tecnico pur senza rivelare un'autentica esigenza espressiva, per assegnare alla sua opera un voto di merito non indifferente.

Accostarsi oggi al cineamatorismo con amore di questo genere, voler considerare le sue possibilità limitate rispetto al cinema professionale più impegnato soltanto perché il dilettante non può disporre di un vistoso apparato tecnico e produttivo, significherebbe commettere un grave torto verso una sfera d'espressione dimostratasi in più occasioni adulta e matura. Le medesime istanze culturali, le medesime inquietudini esistenziali, la medesima sfiducia verso i dettami della tradizione che si registrano, nel nostro tempo, in larga parte delle diverse manifestazioni dell'ingegno artistico sono presenti anche nel migliore cinema d'amatore, e spesso evidenziate da forme consapevoli e personali di linguaggio.

Sarebbe presunzione considerare soltanto italiano il fenomeno di un cineamatorismo teso ad approfondire il discorso sull'individuo in ogni sua implicazione: dalla semplice sensazione d'insicurezza o d'insoddisfazione al lucido stato di solitudine e di angoscia. Limitandoci alle nostre conoscenze dirette, basti ricordare un largo settore del cinema americano « off-Hollywood » (del tutto esente da compromessi commerciali e ugualmente affidato alle apparecchiature del formato ridotto) che, affondando le sue radici nella cultura « beat », è letteralmente impregnato di furori esistenziali. Ne è un esempio fra i più probanti e validi il film di Peter Emanuel Goldman Echoes of Silence *che abbiamo visto quest'anno alla Mostra di Pesaro e che puntualizza, attraverso una lucida confessione, i termini di una squallida condizione umana preclusa ad ogni speranza.*

Ci ha fatto rammentare, per taluni versi, il raggelante racconto di Goldman il film che quest'estate al Concorso di Montecatini ha vinto il primo premio

assoluto nella categoria « a soggetto ». Si tratta di Quasi una tangente, *dovuto a un giovanissimo autore del Cine-Club Rapallo, Massimo Bacigalupo; il quale si è certamente rifatto all'esempio di quel particolare settore del « New American Cinema » misticamente raccolto intorno alla rivista d'avanguardia « Film Culture » (non a caso, fra gli oggetti sparsi nella stanza del protagonista del film, è posto in evidenza un fascicolo della rivista). Tuttavia il suo film è esente da accademismo, l'autore essendo anzi riuscito a sfrondare quel particolare tipo di cinema di alcune pesanti limitazioni di natura intellettualistica e di taluni discutibili languori, rinvenibili non tanto nella citata opera di Goldman, sincera e convincente, quanto nelle realizzazioni dei più noti rappresentanti della corrente, dai fratelli Mekas ad Anger e Markopoulos, i quali troppo spesso si abbandonano ad una chiave interpretativa ristretta e particolaristica. L'angoscia prospettata dal Bacigalupo risulta ben più autentica, radicata com'è in uno stato d'animo abbastanza diffuso tra la gioventù odierna, anche se contenuto in termini meno drammatici ed esasperati di quelli esposti in* Quasi una tangente.

Il film riguarda il caso di un giovane sradicato in fuga dalla società e da se stesso per un estremo rifiuto al livellamento. La sua fuga si identifica con la risoluzione al suicidio, una prima volta fatto rientrare, infine freddamente attuato col concorso incosciente di una debole ragazza travolta suo malgrado nella tragedia. Il racconto si mantiene rigorosamente fedele ad un'abile impostazione soggettiva, per cui il protagonista, che non appare mai sullo schermo, si identifica con la cinepresa e di conseguenza con lo spettatore, che così è portato a rivivere lo stato d'animo e ogni sensazione e reazione del giovane fino alla sua lenta agonia. E non si può dire che il singolare impianto narrativo sia artificioso o compiaciuto, tanto esso risulta governato dalla sensibilità dell'autore e arricchito da annotazioni poetiche, da intuizioni plastiche e da pregnanti brani di dialogo che mantengono il discorso costantemente teso e struggente.

Quale esempio di cinema introspettivo e quale opera di decisa rottura degli schemi correnti sul piano del linguaggio, Quasi una tangente *ha ben meritato il massimo riconoscimento della giuria di Montecatini. Tuttavia non è questa la sola testimonianza, nel campo del più recente cineamatorismo italiano, di un'attenzione non superficiale alle componenti psicologiche dell'individuo e di un impegno manifesto nella ricerca di più moderne e idonee formule espressive, anche se quest'ultimo si è manifestato per lo più in un ambito di sperimentazione « da laboratorio », priva di un consistente supporto culturale, e quindi sterile nei risultati. Una dedizione considerevole in tal senso, ma tutta risolta in superficie, hanno dimostrato due giovani cineamatori di Napoli, Aldo Vergine e Nicola De Rinaldo, autori rispettivamente di* Irene *e* Francesco Dell'Amore, *i cui racconti, troppo inficiati (specialmente il secondo) da disparate e incontrollate citazioni accademiche (da Godard a Bellocchio), invece di definirsi nei ritratti programmati si esauriscono in un complesso e macchinoso gioco formalistico. Anche da questi lavori di ricerca — come pure dal più interessante* Controra *di Nanni Bertorelli (C.C. Regina Margherita) che lascia almeno trasparire, da una serie di metafore, alcuni non banali interrogativi sulle inquietudini del nostro tempo — è comunque pos-*

sibile rilevare un'ansia di rinnovamento che non potrà mancare di concretarsi, prima o poi, in opere di più consistente livello.

Per contro, la chiarezza d'indagine e d'espressione dimostrata da altri realizzatori resta pur sempre un dato positivo; specie se i tradizionali moduli narrativi, impiegati con padronanza di linguaggio, si attagliano ad analisi attente del comportamento e delle psicologie, o a discorsi ricchi di fermenti e di implicazioni sul piano del pensiero moderno come quello formulato dal viareggino Claudio Duccini in Giuda e il suo capo. *La sapienza con cui l'autore di questo film ha attinto a talune indicazioni degli artisti-filosofi esistenzialisti e a un genere di problematica specialmente cara a Buñuel è meritevole della massima considerazione al di là della struttura narrativa del racconto, del resto straordinariamente efficace per qualità di sintesi, di ritmo e di gusto figurativo nella selezione delle immagini. Volendo proporre una specie di rivalutazione della figura di Giuda nella Passione, Duccini ha usato l'accortezza di trasferirne l'azione ai giorni nostri, per cui Cristo è un capo partigiano che costringe il più fedele dei suoi compagni a tradirlo, affinché dal martirio al quale volutamente si sottopone scaturisca una maggiore affermazione dell'ideale sostenuto. Il capo viene infatti catturato e fucilato, e il traditore ancora costretto a coronare il pentimento con il suicidio. In sostanza si intende sostenere, attraverso una particolare interpretazione della predestinazione, che il sacrificio di Giuda fu maggiore di quello di Cristo stesso. L'audacia della tesi non è poca; ma la violenza e immediatezza rappresentativa delle immagini, i sottili rimandi alla tradizione iconografica, le accennate qualità tecniche (unite alla particolare efficacia di alcuni squarci corali e alla misura interpretativa dei due protagonisti) non permettono di dubitare circa la serietà d'impegno e la maturità del regista.*

Alla ritrattistica e allo studio del comportamento sono ritornati con buoni risultati i veneziani Stelio Fenzo e Leone Frollo che costituirono la rivelazione del precedente Concorso di Montecatini quali coautori di Angela. *Quest'anno essi hanno voluto scindere le proprie responsabilità firmando separatamente un film ciascuno, ma confermando entrambi quelle doti di freschezza, immediatezza e intuito che, unite a un estroso e disinvolto impiego del linguaggio in armonia con alcune delle più avanzate tendenze del cinema contemporaneo, già avevano testimoniato la loro sensibilità e preparazione tecnica. Anche* Una cosa importante, *di Frollo, e* Al solito posto, *di Fenzo, danno una vivida dimensione a due differenti psicologie femminili. Il primo ritratto riguarda una stupidella adolescente che progetta il suicidio per una banale delusione, ma che alla prima distrazione dimentica di attuarlo: benché conchiuso con eccessiva precipitazione, il raccontino, affidato a un'agilissima scrittura, ha il pregio di arricchire il personaggio di acute annotazioni senza mai perdere di vista l'ambiente che lo circonda e lo determina. Il secondo ritratto è quello di una giovane donna che si reca ad un appuntamento con un uomo sposato; tuttavia, sul posto, essa trova la forza di desistere dall'incontro e troncare definitivamente la relazione: il travaglio psicologico della protagonista è reso convincente, oltre che dalla sensibilità dell'interprete Loredana D'Este (premiata per il secondo anno consecutivo come migliore attrice), da un severo impegno introspettivo esplicato anche attraverso un efficace monologo interiore in cui le considerazioni intime s'intrecciano con quelle banali e quotidiane.*

Nella medesima direzione ritrattistica, esiti non trascurabili, benché limitati a qualche felice osservazione fissata qua e là, sono stati ottenuti anche in Non tutte lo fanno *di Ario Calvini e Alfredo Moreschi (C.C. Sanremo) e in* Qual è il tuo nome *di Vincenzo Rigo (C.C. Milano).*

Non altrettanto soddisfacenti sono le prove offerte quest'anno dai cineamatori nell'ambito del documentario, dove la testimonianza di stile, di sensibilità e di impegno sociale, registrata tra il 1961 e il 1964 nell'opera di Franco Piavoli, rischia di rimanere un fenomeno eccezionale e isolato. L'esempio del Piavoli ha lasciato soltanto strascichi di pura accademia, come nel caso di Devoti *di Rolf Mandolesi (C.C. Merano), che tuttavia ha vinto il Trofeo della categoria per l'attenzione non del tutto superficiale, da parte del regista, nel cogliere gli atteggiamenti spesso distratti o indifferenti di un gruppo di fedeli durante una funzione religiosa. Per il resto, non si va molto oltre la semplice qualità tecnica dell'immagine e del montaggio o un generico impegno tematico: alla prima categoria appartengono* R.W. positiva *di Luigi Mochi (C.C. Montecatini) e* Sabato in Prato della Valle *di Ervino Wetzl (C.C. Padova); mentre nella seconda possono essere annoverati* Turismo minimo *di Vittorio Francolini (C.C. Bergamo),* E dopo ... *di Cagnacci-De Cesari-Vandini (C.C. Lucca),* Pane d'erba *di G. Prestaro (C.C. Biella) e* I fujenti *di Marisa Ara (C.C. Napoli).*

Un risultato rimarchevole si è piuttosto ottenuto nel film di pupazzi animati L'orchestra si diverte *di Piero Pintor e Gianni Meli (C.C. Cagliari), dove una vivace e spiritosa parodia di un tipico spettacolo di rivista musicale « made in U.S.A. » viene sviluppata con gusto raffinato, oltre che attraverso una padronanza tecnica all'altezza dei migliori esempi professionali del genere, sia per quanto riguarda l'animazione che per l'impiego delle musiche e del colore.*

LEONARDO AUTERA

I film

The Chase

(*La caccia*)

R.: Arthur Penn - *s.*: dal romanzo e dal dramma di Horton Foote - *sc.*: Lillian Hellman - *f.* (Panavision, Technicolor): Joseph La Shelle - *scg.*: Richard Day e Robert Luthardt - *m.*: John Barry - *mo.*: Gene Milford - *int.*: Marlon Brando (Calder), Jane Fonda (Anna Reeves), Robert Redford (Bubber Reeves), E.G. Marshall (Val Rogers), Angie Dickinson (Ruby Calder), Janice Rule (Emily Stewart), Miriam Hopkins (signora Reeves), Martha Hyer (Mary Fuller), Richard Bradford (Damon Fuller), Robert Duvall (Edwin Stewart), James Fox (Jake Rogers), Diana Hyland (Elizabeth Rogers), Jocelyn Brando (signora Briggs), Henry Hull (Griggs), Katherine Walsh (Verna Dee), Lori Martin (Cutie), Marc Seaton (Paul), Paul Williams (Seymour), Clifton James (Lem), Joel Fluellen (Lester Johnson), Malcolm Atterbury (Reeves), Nydia Westman (signora Henderson), Steve Ihnat (Archie), Maurice Manson (Moore), Bruce Cabot (Sol), Steve Whittaker (Slim), Pamela Curran (signora Sifftifieus), Ken Renard (Sam), Eduardo Ciannelli, Grady Sutton - *p.*: Sam Spiegel per la Horizon / Lone Star - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Columbia-Ceiad.

Il cinema americano dà ancòra i suoi prodotti più autentici nei film che attingono alla cronaca contemporanea, anche se, come in questo caso, filtrata attraverso la letteratura. Arthur Penn, che ha già al suo attivo un non dimenticato *The Left-Handed Gun* (Furia selvaggia, 1958), oltre a *The Miracle Worker* (Anna dei miracoli - Al di là del silenzio, 1962), ha tratto da un romanzo di Horton Foote (significativo autore della leva televisiva dei Chayefsky, ora approdato al teatro e alla narrativa) la materia bruciante per rappresentare il clima truculento e omicida del Texas, lo stesso in cui fu possibile l'uccisione di Kennedy, che nel film è chiaramente adombrata.

È un sabato sera torbido e pigro, e la società di questa cittadina texana è appesa ai divaghi, ai sogni sterili e alle abitudini invecchiate; adulterî, maldicenza, donne deluse, uomini frustrati. Sono tutti raccolti nella ricca casa di Val Rogers, il ricco proprietario e banchiere che celebra il compleanno assieme ai ricchi del luogo, quando si sparge la voce che Bubber, un giovane conosciuto in paese, finito in carcere per una serie di errori, è evaso, e sta avvicinandosi. Lo sceriffo Calder (Marlon Brando) avverte la famiglia, e consiglia di informarlo se Bubber si fa vedere. Infatti il giovane evaso è sospetto anche di omicidio, le sue impronte sono state trovate sul corpo di un uomo rapinato e ucciso a colpi di pietra. Calder non crede che l'assassino sia lui, e pensa che la solu-

zione migliore sia per Bubber quella di costituirsi e di farsi difendere da un buon avvocato. Ma la madre caccia via in malo modo lo sceriffo, sul quale scarica i suoi rimorsi inconfessati.

La notizia dell'evasione agita e preoccupa molta gente; fra gli altri un amico di gioventù, che da ragazzo addossò a Bubber un furto di cinquanta dollari, del quale era lui il colpevole, provocando così l'internamento del compagno in un collegio correzionale; la cosa non avrebbe gran peso se la moglie di questi, stufa del marito inetto, non avesse rivelato tutto a Bubber, poco prima della sua traduzione in carcere. Ma si teme soprattutto per Jake, il troppo amato, scontento figlio del potente Rogers, che mal sposato dal padre, si è messo segretamente con la moglie di Bubber, Anna (Jane Fonda); cosa risaputa da tutti ma non da Rogers. Così l'avvicinarsi del detenuto mette in moto una serie di allarmi e disturba una fitta rete di interessi immediati e indiretti. Ed ecco che dopo una fuga ansante e greve di paure Bubber giunge nelle vicinanze e si nasconde in un cimitero di automobili. Non sa di Anna e Jake, non pensa a vendicarsi. Vuole solo la libertà, ed è disposto a morire pur di non tornare in carcere. Egli manda il guardiano del deposito, un uomo di colore, suo amico, a chiamare Anna per avere abiti e soldi. Ma questi è scoperto e minacciato dai bianchi. Lo sceriffo lo mette allora in prigione, per salvarlo; Calder non ha chiesto rinforzi per accelerare l'arresto di Bubber, e spera ancora di evitare il disastro. Fa parlare Anna col negro, ma la cosa si viene a sapere, e per strappare a questi il suo segreto gli uomini di Rogers ricorrono alla violenza più bestiale verso il guardiano e lo sceriffo. Così tutti, Jake, Anna, Rogers padre, i suoi uomini si precipitano nel cimitero delle automobili, ciascuno con diversa intenzione. Dietro di loro la fila ingrossa. Gli ospiti della festa si portano dietro le donne, ubriache e assetate di qualcosa. Troppo tardi arriverà lo sceriffo sanguinante con qualche rinforzo, mentre si scatena il finimondo. Molto per ubriachezza e sadico divertimento, un po' per furia distruttiva, un po' per difesa di un malinteso senso della giustizia, i signori in abito da sera cominciano a lanciare dei bengala, provocando l'incendio delle vecchie auto e alla fine l'esplosione del deposito di benzina. Jake, il patetico figlio del ricco Rogers, causa involontaria di tutto quel trambusto, che aveva tentato di aiutare Bubber a fuggire, rimane sotto un'auto. Lo sceriffo riesce a strappare l'evaso al prevedibile linciaggio, ma quando sta per introdurre il suo prigioniero nella prigione, uno degli uomini di Rogers gli si avvicina, e lo fulmina a colpi di rivoltella. Lo sceriffo si prende la magra soddisfazione di prendere a pugni l'omicida, e di lasciare per sempre quel posto maledetto e quel maledetto mestiere.

Nel concitato seguito di questa fiammeggiante sagra della violenza il quarantenne regista dà un po' nel truculento, ma lo spaccato di una società viziosa e brutale è di una evidenza agghiacciante; e lo è soprattutto nella sequenza infernale dell'incendio, dove risate, scherzi, grida, richiami di mogli ebbre e di uomini inferociti si levano tra quinte di fuoco. Il quadro è già perfetto prima, nel clima ipocrita e orgiastico della festa, nei discorsi dei vecchi e dei più giovani, nei rapporti tesi e nel malessere che avvolge tutti, sudditi più o meno ossequienti, consapevoli od ostili (come lo

sceriffo), del potente locale, vittime dei suoi ricatti sentimentali, della sua infelicità di arricchito. È verosimile che l'autore del romanzo, Horton Foote, abbia tenuto ben presente Faulkner nella pittura del nuovo Sud afflitto ancora dai vecchi pregiudizi e immerso nella eredità sanguinosa del linciaggio ma va dato ciò che le spetta a Lillian Hellman, che curando la sceneggiatura e i dialoghi ha spietatamente espresso la psicologia di questa fauna umana; non immemore del suo *Le piccole volpi*. Il taglio delle scene, la dura precisione dei dialoghi sono inconfondibili nell'indicare la trama fitta e crudele dell'egoismo di una classe. Arthur Penn ha colorato il racconto di riflessi amari, con chiari riferimenti alla tragedia di Dallas. Soprattutto la figura dello sceriffo, nella sua coerenza scoraggiata e ostinata per la difesa della legge ha una rilevanza umana notevole, e Marlon Brando vi offre una delle sue più impegnative interpretazioni. La lunga pratica televisiva ha permesso al regista la registrazione puntigliosa e quasi in diretta, di questo pic-nic di sangue, deciso quasi dalla noia del tempo libero, dando luogo ad uno dei film migliori degli ultimi tempi.

Da annotare fra gli attori, Robert Duvall, in una caratterizzazione efficace, Martha Hyer, e l'ormai irriconoscibile Miriam Hopkins, che Lubitsch impose ai pubblici di tutto il mondo come scanzonata protagonista della commedia brillante (*Trouble in Paradise, Design for Living*), e che in *Becky Sharp* di Mamoulian creò uno straordinario personaggio di donna di trent'anni fa: ricordi assai lontani per le vecchie signore Hellman e Hopkins, qui riunite una volta ancora.

G.B. CAVALLARO

Battle of the Bulge

(*La battaglia dei giganti*)

R.: Ken Annakin - *s.* e *sc.*: Philip Yordan, Milton Sperling, John Melson - *f.* (Ultra Panavision presentato in Cinerama, Technicolor): Jack Hildyard - *f. IIª unità*: John Cabrera - *f. aerea*: Jack Willoughby - *scg.*: Eugene Lourié - *m.*: Benjamin Frankel - *c.*: Laure De Zarate - *e.s.*: Alex Weldon - *mo.*: Derek Parsons - *int.*: Herry Fonda (ten. col. Kiley), Robert Shaw (col. Hessler), Robert Ryan (gen. Grey), Dana Andrews (col. Pritchard), George Montgomery (serg. Duquesne), Ty Hardin (Schumacher), Anna Maria Pierangeli (Louise), Barbara Werle (Elena), Charles Bronson (magg. Wolenski), Werner Peters (gen. Kohler), Hans Christian Blech (Conrad), James MacArthur (ten. Weaver), Telly Savalas (Guffy), Karl Otto Alberty (Von Diepel), Marcel Dalio (il padre del « cecchino »), Steve Rowland, Carl Rapp, Paul Eshelman, Leland Wyler, Paul Polansky, Russ Stoddard, Robert Royal, Martin Robin, Max Slaten, Raoul Perez, Bud Strait, Donald Pickering, Robert Woods, Jack Gasckin, Janet Brandt, John Scherenschewsky, Richard Baxter, John Clark - *p.*: Milton Sperling e Philip Yordan per la Sidney Harmon Prod.-United States Pictures - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Warner Bros (163 minuti).

The Blue Max

(*La caduta delle aquile*)

R.: John Guillermin - *r. IIª unità (aerea)*: Tony Squire - *s.*: dal romanzo di Jack D. Hunter - *sc.*: David Pursall, Jack Seddon, Gerald Hanley - *adatt.*: Ben Barzman e Basilio Franchina - *f.* (Cinemascope, De Luxe Color): Douglas Slocombe - *f. aerea*: Skeets Kelly - *scg.*: Wilfred Shingleton e Fred Carter - *m.*: Jerry Goldsmith - *superv. c.*: Elsa Fennel - *e.s.*: Karl Baumgartner, Maurice Ayres, Ron Ballinger - *mo.*: Max Benedict - *int.*: George Peppard (Bruno Stachel), James Mason (conte Von Klugermann), Ursula Andress (contessa Kaeti), Jeremy Kemp (Willi von Klugermann), Karl Michael Vogler (Heidemann), Loni von Friedl (Elfi Heide-

mann), Anton Driffing (Holbach), Carl Schell (barone Von Richthofen), Peter Woodthorpe (Rupp), Harry Towb (Kettering), Derek Newark (Ziegel), Derren Nesbitt (Fabian), Friedrich Ledebur (Feldmaresciallo Von Lenndorf), Roger Ostime (principe ereditario), Hugo Schuster (Hans), Tim Parkes (I pilota), Ian Kingsley (II pilota), Ray Browne (III pilota) - *p.*: Christian Ferry per la 20th Century-Fox - *o.*: Gran Bretagna, 1966 - *d.*: Dear-20th Century Fox.

Quasi come reazione ai film più o meno esplicitamente antimilitaristi e pacifisti del lustro precedente, e parallelamente al gruppetto più ristretto degli « essays » sulla Paura Atomica, gli anni Sessanta hanno visto a Hollywood un « revival » del cinema di guerra in chiave spettacolare-celebrativa. Questo « new look » è stato inaugurato, in un certo senso, nel 1961 da *The Longest Day* (Il giorno più lungo), il supercolosso di Darryl Zanuck e della Fox sullo sbarco in Normandia, che, come si sa, è stato il film in bianco e nero più costoso della storia del cinema nordamericano, ma anche il più redditizio, almeno in termini assoluti (15 milioni di dollari incassati soltanto sul mercato locale).

Non sono state ancora indagate le cause di questo fenomeno che negli ultimi tempi ha assunto proporzioni sempre maggiori. Oltre a quelle di carattere commerciale (che, d'altronde, non sono isolabili in astratto), ci sembra legittimo indicarne almeno due di ordine generale: la ricorrenza del ventesimo anniversario della fine dell'ultimo conflitto mondiale, e il nuovo corso della politica di Washington sotto la presidenza di Johnson. È di poche settimane fa la notizia che, a Hollywood, si sono « finalmente » decisi a mettere in cantiere un film sulla guerra nel Vietnam che presumibilmente seguirà ideologicamente la linea ufficiale del governo.

Alla categoria del cinema spettacolare-celebrativo appartiene *Battle of the Bulge* (La battaglia dei giganti, 1965), prodotto e sceneggiato da Philip Yordan e Milton Sperling, che rievoca la massiccia controffensiva tedesca nella regione delle Ardenne, nel dicembre del 1944. Il film è — o, meglio, vuole apparire — una mastodontica macchina bellica: Super Cinerama, Ultra Panavision, 163 minuti di proiezione con la tradizionale « intermission », e vasto spiegamento di Supertigre corazzati. In sede di sceneggiatura, la materia narrativa è stata ordinata in due blocchi narrativi che scorrono su due binari paralleli sino alla conversione del cozzo conclusivo: da una parte gli Americani, rilassati nell'imminenza del Natale, ormai sicuri della vittoria finale, in allentata attesa della primavera che metterà fine alla guerra; dall'altra i tedeschi che, con i metodi della « Blitzkrieg », si preparano a dare, per mezzo di una divisione di carri corazzati, un micidiale « colpo di coda » per scompaginare le forze soverchianti degli Alleati. I due schieramenti fanno capo ai colonnelli Kiley (Henry Fonda) e Hessler (Robert Shaw), programmaticamente contrapposti. Da una parte un borghese in divisa, poco marziale, ragionatore, che ha gli occhi miti e il passo dinoccolato di Fonda; dall'altra un « signore della guerra », professionista delle armi, non privo di una sua tragica dimensione di eroe nibelungico-wagneriano, che Robert Shaw impersona con intensità senza sconfinare quasi mai nell'enfasi.

Sul piano dell'astuzia narrativa il lavoro di Yordan, Sperling e Melson non fa una grinza: « suspense » e colpi di scena, sequenze spettacolari di massa e bozzetti intimistici, e una lunga galleria di tipiche macchiette (l'Ufficiale Sbarbatello Vigliacco, il Sergente di Ferro, l'Intrallazzatore Esuberante,

l'Indigena Innamorata e così via). È piuttosto curioso notare che da questa linea di efficienza stereotipa si staccano soltanto due gruppi di « dramatis personae »: da una parte i civili belgi, resistenti o passivi, che fanno da evanescenti comparse, e dall'altra i tedeschi che dànno occasione a due o tre momenti di maggiore consistenza drammatica. Si pensi soprattutto all'evoluzione dei rapporti tra il colonnello Hessler e il suo attendente (Hans Christian Blech, molto bravo a disegnare una dolente figura di vecchio soldato stanco) e all'incontro di Hessler con i suoi giovani carristi, sequenza che, pur senz'essere originalissima, suggerisce con oratoria efficacia un certo clima di disperato « crepuscolo degli Dei ».

Ken Annakin, regista di *Quei temerari sulle macchine volanti,* ha impaginato con mestiere ortodosso, adeguandosi con anonima efficienza al suo compito di trasformare la guerra in uno spettacolo ludico accuratamente disinfestato di ogni traccia realistica che potesse, per esempio, suggerire allo spettatore quanto sia orrenda la morte di un uomo in un carro armato in fiamme. Persino un episodio « sgradevole » (e storicamente autentico) come quello di un gruppo di prigionieri americani massacrati da un reparto delle SS non ha altra funzione che quella di trasformare in eroe il giovane e tremebondo James MacArthur. Sarebbe interessante ora vedere *The Battle of the Bulge-The Brave Rifles,* film di montaggio di 52 minuti realizzato e prodotto in tre anni di lavoro da Lawrence E. Mascott che ha inteso rievocare la stessa battaglia « dal punto di vista del soldato individuale ».

Più interessante e ambizioso è *The Blue Max* (La caduta delle aquile, 1966), un altro film americano di guerra diretto da John Guillermin, esperto professionista inglese della regia. Come *I morituri* sulla Seconda, è un film sulla Prima Guerra Mondiale visto dalla parte tedesca. Nella spettacolare cornice della guerra aerea sul fronte franco-germanico nel biennio 1917-18, è il ritratto di un ambizioso, il tenente Bruno Stachel, di origine plebea, trasferito da un reparto di fanteria a una squadriglia di piloti da caccia dove, come succedeva in quell'epoca, gli ufficiali appartengono in gran parte alla aristocrazia.

Per Bruno Stachel la conquista della Croce « Pour la Mérite » (era una piccola croce maltese in argento e azzurro, soprannominata « the Blue Max » probabilmente in onore dell'ufficiale pilota Max Immelmann, famoso asso dell'aviazione germanica; altissima ricompensa al valor militare, premiava, tra l'altro, chi aveva abbattuto 20 aerei nemici) rappresenta l'emblema di una rivendicazione sociale, il traguardo di un orgoglio forsennato.

Nel corso del lungo, prolisso racconto i due motivi più interessanti sono i rapporti di Stachel con i compagni di squadriglia, e in particolare con Willi von Klugermann (un ottimo Jeremy Kemp), e l'uso che di lui fa il generale Klugermann, trasformandolo in un eroe popolare con una sapiente campagna propagandistica. Un terzo nucleo narrativo — la relazione dell'ambizioso eroe con la dissoluta moglie del generale — ha, invece, esclusivamente uno scopo di volgare intrattenimento e serve da pretesto a due sequenze erotiche, inutilmente torride.

Anche senza un atteggiamento ideologicamente coerente verso la materia narrativa, gli sceneggiatori si sono sforzati di conciliare le esigenze dello spettacolo con le ragioni dell'intelligenza; la mancanza di un personaggio « positivo » (lo è, ma soltanto in parte, il comandante della squadriglia Heide-

mann) o, comunque, simpatico, testimonia, almeno sul piano delle intenzioni, della loro sincerità, del loro prudente anticonformismo.

È evidente, però, che si sono preoccupati soprattutto dell'aspetto spettacolare dell'impresa, e di una puntigliosa ricostruzione ambientale. I « fans » dell'archeologia aviatoria riconosceranno, tra gli aerei, gli SE-5 inglesi, e i tedeschi Pfalz DIII, i Fokker sia nel modello triplano sia in quello D-VII, sia pure muniti di motori più potenti di quelle originali. *The Blue Max* è, insomma, un film da un miliardo e, come si dice in gergo, « si vede ». S'è già detto della bella prova di Kemp, cui bisogna accomunare nell'elogio, anche Karl Michael Vogler (Heidemann) e James Mason. George Peppard ripete il personaggio di arrogante e protervo arrampicatore che gli è abituale, mentre Ursula Andress, attrice esecrabile, è sempre più una muscolosa caricatura di Brigitte Helm.

Ex-pilota della R.A.F., John Guillermin si trova a suo agio in cielo più che in terra dove ha il torto di voler essere un « regista motorizzato », con la macchina da presa in frenetico movimento anche quando non se ne vede il bisogno. Quando il bisogno c'è, come nella suggestiva sequenza dell'esibizione acrobatica finale, dimostra di avere una capacità visiva non comune.

MORANDO MORANDINI

Arabesque

(*Arabesque*)

R.: Stanley Donen - *s.*: dal romanzo « The Cipher » di Gordon Cotler - *sc.*: Julian Mitchell, Stanley Price, Pierre Marton - *f.* (Panavision, Technicolor): Christopher Challis - *scg.*: Reece Pemberton - *m.*: Henry Mancini - *mo.*: Frederick Wilson - *int.*: Gregory Peck (David Pollock), Sophia Loren (Yasmin Azir), Alan Badel (Beshraavi), Kieron Moore (Yussef), Carl Duering (Hassan Jena), John Merivale (Sloane), Duncan Lamont (Webster), George Coulouris (Ragheeb), Ernest Clark (Beauchamp), Harold Kasket (Mohammed Lufti) - *p.*: Stanley Donen (*p. ass.*: Denis Holt) per la Stanley Donen Enterprises - *o.*: U.S.A., 1966 - *d.*: Universal.

Di fronte ad *Arabesque* è opportuno evitare un equivoco, quello di prendere come termine di paragone nel giudicarlo *Sciarada*, il film precedente di Donen, arrivando all'ovvia conclusione che gli è inferiore sia per la minore bravura degli interpreti (la Loren e Gregory Peck sono, in ogni senso, più « pesanti » della coppia Hepburn-Grant), sia perché questa volta il regista ha passato la misura nella ricercatezza del suo linguaggio visivo o, meglio, della sua tecnica di ripresa. Eccesso di virtuosismo formalistico, dunque: a modo suo, anche Stanley Donen risentirebbe della grave crisi tematica che tormenta i cineasti di tutto il mondo, e si sarebbe rifugiato negli spazi rarefatti della Forma, nei giardini ben ordinati e pettinati dall'Accademia.

Si direbbe, infatti, che la sua maggiore preoccupazione sia stata quella di evitare a tutti i costi di riprendere i suoi personaggi in modo diretto: i nodi e le curve e le giravolte del suo labirintico intrigo sono di volta in volta rappresentati, e moltiplicati, attraverso i riflessi di occhiali, cristalli, specchi, microscopi, schermi televisivi, superficî cromate e così via, in una sorta di ottico delirio. Si tenga conto che il materiale narrativo è stato tolto da un romanzo di Gordon Cotler, « The Cipher » che in inglese, oltre a cifrario e a cifra (araba), significa anche zero oppure nulla, nullità.

Non s'è avvertito abbastanza, però, che, tenendo fede al titolo (come, d'altronde, aveva già fatto con *Sciarada*), Donen ha scelto un modulo stilistico

magari irritante nel suo esasperato barocchismo decadentistico, ma senza dubbio coerente con la materia narrativa.

Spesso gli intrighi polizieschi fanno perno su un artifizio di sceneggiatura cioè su un'inverosimiglianza logica o realistica (come accade, per esempio, all'Hitchcock di *Il sipario strappato*) che il regista cerca di mimetizzare o di far passare inosservata. In *Arabesque* l'assurdità dell'intrigo è eretta a sistema, a cominciare dallo spunto di partenza, il misterioso messaggio contenuto nel geroglifico ittita in cui si comunica l'ora in cui dev'essere assassinato il Premier arabo. Non soltanto il geroglifico è falso, ma non ha senso il suo invio: avrebbe, per esempio, potuto essere sostituito da una comoda e pratica telefonata.

Tutto il film è fondato sul motivo conduttore della menzogna e dell'illusorietà delle apparenze: il geroglifico non è un geroglifico; il Primo Ministro è un sosia: Yasmin Azir non lavora né per il sinistro Beshraavi né per il suo rivale Yussef, ma per il governo; il professor Pollock viene incolpato del delitto ad Ascot che non ha commesso.

Dalla sequenza d'apertura che non a caso è ambientata nel gabinetto di un oculista sino a quella dell'acquario che è una versione raffinatamente cromatica della scena degli specchi di *La signora di Sciangai*, il film ha una coerenza linguistica che, pur nei suoi evidenti limiti di esercizio manieristico, lo rende uno spettacolo suggestivo. Il preziosismo figurativo raggiunge il suo culmine nella sequenza in cui Gregory Peck, sotto gli effetti della droga, sguscia in bicicletta lungo una « freeway » tra un'automobile e l'altra: con questo « exploit » surrealistico Donen ci ricorda di essere stato uno dei maestri del « musical » cinematografico.

MORANDO MORANDINI

A Fine Madness

(*Una splendida canaglia*)

R.: Irvin Kershner - *s.* e *sc.*: Elliott Baker, da un suo romanzo - *f.* (Technicolor): Ted McCord - *scg.*: Jack Poplin - *m.*: John Addison - *mo.*: William Ziegler - *int.*: Sean Connery (Samson Shillitoe), Joanne Woodward (Rhoda), Jean Seberg (Lydia West), Patrick O'Neal (dott. Oliver West), Colleen Dewhurst (dott. Vera Kropotkin), Clive Revill (dott. Menken), Werner Peters (dott. Vorbeck), Jonh Friedler (Daniel K. Papp), Kay Medford (signora Fish), Jackie Coogan (Fitzgerald), Zohra Lampert (signora Tupperman), Sue Ane Langdon (Miss Walnicki), Sorrell Booke (Leonard Tupperman), Bibi Osterwald (signora Fitzgerald), Mabel Albertson (presidentessa), Gerald S. O'Loughlin (Chester Quirk), James Millhollin (Rollie Butter), Jon Lormer (dott. Huddleson), Harry Bellaver, Ayllene Gibbons - *p.*: Jerome Hellman per la Pan Arts - *o.*: U.S.A., 1966 - *d.*: Warner Bros.

A Thousand Clowns

(*L'incredibile Murray*)

R.: Fred Coe - *s.* e *sc.*: Herb Gardner, dalla sua commedia - *f.*: Arthur J. Ornitz - *scg.*: Burr Smidt - *m.*: Don Walker - *mo.*: Ralph Rosenblaum - *int.*: Jason Robards jr. (Murray), Barbara Harris (Sandra), Martin Balsam (Arnold), Barry Gordon (Nick), Gene Saks (Leo), William Daniels (Albert) - *p.*: Fred Coe, Herb Gardner, Ralph Rosenblaum per la United Artists - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Dear-United Artists.

Samson Shillitoe, l'eroe di *A Fine Madness* (Una splendida canaglia, 1966), è un « cat », cioè, nel linguaggio usato dai « beats », « il tipico " hipster ": libero, vagabondo, notturno, indifferente a ogni inibizione e a ogni ostacolo, come un felino, un gatto randagio ». Non sappiamo se sia, come accanitamente si proclama, un poeta autentico, anche se un suo epigramma (« Il nostro è un cammino

in salita verso l'ignoranza ») può piacere o non piacere, ma lo iscrive d'ufficio nel gruppo dei Ginsberg, Kerouac, Corso, cioè alla pattuglia poetica di quella generazione « beat » « ... che annovera tra i suoi tragici eroi il jazzista Charlie Parker, l'attore James Dean e il poeta Dylan Thomas, che si è appassionata, volta a volta, al " bebop " e al " rock and roll ", allo " hipsterism " e al buddismo " zen ", al potere visionario di alcune droghe e al Method Acting » (John Clellon Holmes).

Questo Samson è povero e, dunque, nella tradizione. È americano, e perciò perseguitato da un'ex-moglie che reclama gli alimenti, inseguito dai poliziotti e finisce, com'è inevitabile per un « non-inserito » testardo come lui, dapprima sul divano di uno psicanalista, poi sotto il bisturi di un neuro-chirurgo un po' ignobile e fanatico che pratica un nuovo tipo di lobotomia. (E la trovata dovrebbe garbare a Zardi, pensiamo). Ma, finito l'effetto della narcosi, è più facinoroso e più poeta di prima. Soltanto l'annuncio che sta per diventare padre sembra aprire una breccia nella sua resistenza.

Anche questo personaggio di Elliott Baker è, insomma, come il Morgan di David Merger, « a suitable case for treatment »; ed è un lontano cugino del Gulley Jimpson, pittore, di Joyce Cary (*The Horse Mouth*, La bocca della verità). È meno estroso e balzano del secondo, ideologicamente meno « engagé » del primo, ma li supera entrambi per energia, per una sorta di rude combattività molto « yankee ».

È un curioso film, *A Fine Madness*. Da *G-Men della Quinta Strada* a *Le canaglie dormono in pace* (e a *The Luck of Ginger Coffey*, film americo-canadese ancora inedito in Italia), i precedenti di Kershner sono tutti drammatici. Questa volta s'è cimentato con una commedia in cadenze farsesche, ed è riuscito divertente ma non fino in fondo, anticonformista ma a metà; pur senza appartenere esplicitamente a un cinema d'indignazione e di protesta, qualche randellata (alla polizia, ai medici, alle « moms », all'ordine costituito) il suo film riesce a darla. E certi ammicchi al bondismo, giustificati dalla presenza di Sean Connery (che non è in parte, ma che la prende d'assalto con una proterva efficacia, ammirevole soprattutto se messa in confronto con la flemma un po' catatonica con cui attraversa i film di James Bond) sono abbastanza ghiotti. È certo, comunque, che alla tecnologia idroterapica applicata all'erotismo né Ian Fleming né i suoi sceneggiatori erano mai arrivati. Tra la Woodward spiritosa e la Seberg tenerissima c'è un certo Patrick O'Neal che recita benissimo, evitando gli scogli della caricatura, la parte dello psichiatra. Tirate le somme, pur nei suoi limiti di confezione hollywoodiana, preferiamo questo film a *Morgan, matto da legare* di Karel Reisz in cui il tema della Rabbia è espresso in modi più premeditati e intellettualistici, ma in una « follia » arzigogolata e artificiosa.

Anche Murray Burns, l'eroe di *A Thousand Clowns* (L'incredibile Murray, 1965), è un anticonformista, un uomo che, in nome della libertà e della fantasia, rifiuta di integrarsi a una società che, come suggerisce il titolo originale, gli appare come una folla di « migliaia di clowns che fanno un chiasso d'inferno ». Sin dall'inizio, bighellonando di buon'ora col saggio nipotino per le vie ancora deserte di New York, dice con voce ispirata: « Tra due minuti assisterai a uno spettacolo orribile ... La gente che va a lavorare! ». All'origine del film c'è un copione teatrale di Herb Gardner che, dopo il consueto rodaggio in provincia,

fu portato a Broadway dove fu, per due stagioni, tra il 1962 e il 1963, un grande successo che, tra l'altro, rafforzò le già alte quotazioni professionali di Jason Robards jr. Lo spettacolo era stato messo in scena da Fred Coe che ha voluto esordire nella regia cinematografica con lo stesso veicolo. Invece di trasferirlo dal palcoscenico allo schermo nella sua perfezione di macchina spettacolare ormai messa a punto (cercando semmai, come è riuscito felicemente a fare Mike Nichols con l'Albee di *Virginia Woolf*, di reinventarlo dal di dentro, sul piano del linguaggio), Fred Coe ha voluto farne qualcosa di diverso, di più « cinematografico », ricorrendo al sistema più meccanico ed ingenuo: quello di trasferire l'azione in esterni, portando la macchina da presa per le strade e fra la gente. Il risultato è stato quello di squilibrare la commedia, e di rivelarne la precaria compattezza, tant'è vero che i momenti più convincenti del film sono, soprattutto nella prima parte, quelli più teatrali, appoggiati a un dialogo scoppiettante di battute.

A Thousand Clowns è un film simpatico e gradevole, ma rivela presto la sua anacronistica inconsistenza ideologica: il suo anarchismo, la denuncia dell'alienazione dell'uomo moderno, l'attrezzeria più o meno simbolica degli aquiloni e dei vecchi e cari oggetti di cattivo gusto fanno molto Broadway degli anni Trenta. Con una differenza: che Robert Riskin e gli altri commediografi dell'epoca erano più scaltri e inventivi degli attuali Herb Gardner. Né, s'intende, Fred Coe è Capra: specialmente negli interni ha una vera e propria specialità nel scegliere, per ogni inquadratura, la posizione più sbagliata per la macchina da presa.

MORANDO MORANDINI

Young Cassidy

(*Il magnifico irlandese*)

R.: Jack Cardiff (iniziato da John Ford) - *s.*: dal libro autobiografico « Mirror in My House » di Sean O'Casey - *sc.*: John Whiting - *f.* (Technicolor): Ted Scaife - *scg.*: Michael Stringer - *c.*: Margaret Furse - *m.*: Sean O'Riada - *mo.*: Anne V. Coates - *int.*: Rod Taylor (John Cassidy), Maggie Smith (Nora), Julie Christie (Daisy Battles), Edith Evans (Lady Gregory), Michael Redgrave (W.B. Archie Yeats), Flora Robson (signora Cassidy), Philip O'Flynn (Mick Mullen), Jack McGowran (Ella), Sian Phillips (Ella), T.P. McKenna (Tom), Julie Ross Roberson (un comanche), Dan Borzage (Sara), Robin Sumner (Michael), Pauline Delaney (Bessie Ballynoy), Arthur O'Sullivan (il soprastante), Donald Donnelly (l'uomo delle pompe funebri), Joe Lynch (primo lanciatore), Vincent Dowlind (secondo lanciatore), John Cowley (il barista del « Cat and Cage »), William Foley (impiegato dell'editore), John Franklyn (cassiere della banca), Harry Brogan (Murphy), Anne Dalton (la vicina), Martin Crosbie (secondo impiegato delle pompe funebri), Fred Johnson (cocchiere), Edward Golden (capitano White), Christopher Curran (un uomo nel Phoenix Park), James Fitzgerald (Charlie Ballyndy), Shivaun O'Casey (cameriere di Lady Gregory), Harold Godblatt (direttore dell'Abbey Theatre), Ronald Ibbs (impiegato del teatro), May Craig e May Cluskey (donne nella « hall »), Tom Irwin e la compagnia dell'Abbey Theatre - *p.*: Robert D. Graff per la Metro-Goldwyn-Mayer / Sextant Prod. - *o.*: U.S.A./Gran Bretagna, 1965 - *d.*: M.G.M. (110 minuti).

Seven Women

(*Missione in Manciuria*)

R.: John Ford - *s.*: dal racconto « Chinese Finale » di Norah Lofts - *sc.*: Janet Green e John McCormick - *f.* (Panavision, Metrocolor): Joseph La Shelle - *scg.*: George W. Davis e Eddie Imazu - *c.*: Walter Plunkett - *m.*: Elmer Bernstein - *e.s.*: J. McMillan Johnson - *mo.*: Otho S. Lovering - *int.*: Anne Bancroft (dott. D.R. Cartwright), Sue Lyon (Emma

Clark), Margaret Leighton (Agatha Andrews), Flora Robson (Miss Binns), Mildred Dunnock (Jane Argent), Betty Field (Florrie Pether), Anna Lee (signora Russell), Eddie Albert (Charles Pether), Mike Mazurki (Tunga Khan), Woody Strode (Lean Warrior), Jane Chang (Miss Ling), Hans William Lee (Kim), H.W. Gim (Coolie), Irene Tsu (donna cinese) - *p.*: Bernard Smith per la Metro-Goldwyn-Mayer - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: M.G.M. (87 minuti).

I nostri amici dei « Cahiers du Cinéma » hanno riscoperto ancora una volta John Ford, sull'onda di un soggiorno parigino dell'anziano maestro. In quest'occasione Ford ha parlato un po' con tutti, rilasciando dichiarazioni perfino incoerenti: ma il fine (vale a dire il rilancio di *Fort Apache* [Il massacro di Fort Apache]) giustifica i mezzi, anche se i « Cahiers » sono stati costretti a definire « borborigmi » le chiacchierate del loro idolo. L'« operazione Ford » si è riaperta sulla rivista con una noterella nel « cahier des autres » del numero 181 (agosto), vagamente iettatoria nel senso che definisce *Seven Women* (Missione in Manciuria) « le dernier film de Ford (c'est-à-dire le plus récent mais aussi, on peut le craindre, l'ultime) »; forse per equilibrare la strana fretta di spedire ai verdi pascoli il cineasta ultrasettantenne, e da tempo di salute cagionevole, la stessa nota definisce la più recente fatica fordiana « un des plus beaux films de sa longue carrière, donc une des oeuvres majeures de l'histoire du cinéma ». A *Les sept femmes de John Ford* sono dedicate anche dodici pagine del numero successivo (182, settembre 1966), con deliranti celebrazioni di Jean-Louis Comolli e Jean Narboni; e ancora su Ford si torna ampiamente nel numero 183 (ottobre), con un « entretien » a cura di Axel Madsen (da allineare ai « borborigmi » di cui sopra; o, almeno, a un tipo di conversazione informale, attraente sul piano del personaggio, non privo di spunti interessanti per i patiti di Ford e tuttavia senza un autentico rilievo di contributo critico). Nello stesso numero c'è anche una nutrita biofilmografia e un saggio di Michel Delahaye sul Ford irlandese, che tende a mettere *Il magnifico irlandese* in una luce di opera d'eccezione. E a questo punto, come al solito, non sappiamo se congratularci con gli amici parigini per il loro entusiasmo a tutta prova, che rivela un amore per il cinema pressoché estinto al di qua delle Alpi, o se irritarci per le loro frastornanti valutazioni.

A rischio di passare per filistei, dobbiamo dire che considerare *Il magnifico irlandese* un grande film di Ford (quasi trascurando il fatto che è stato diretto dal mediocre Jack Cardiff) e *Missione in Manciuria* « una delle opere maggiori della storia del cinema », significa rendere un cattivo servizio all'autore di *Ombre rosse*. Nell'uno e nell'altro caso, infatti, si può parlare di opere piuttosto discutibili, testimonianze della senilità di un autore che si raccomanda alla storia del cinema con ben altri titoli.

Sean O'Casey amava molto il western e una volta dichiarò a un redattore di *Variety* a proposito dei « cappelloni » televisivi: « Questi film mi piacciono per la loro semplicità di struttura e di caratterizzazione, per il loro andamento franco e diretto. È proprio il mio genere di copione, il modo in cui vorrei imparare a scrivere ». Nelle vene del western scorre sangue irlandese e non c'è dubbio che Ford fu chiamato a nozze quando gli offrirono di trarre un film dalla mastodontica autobiografia di O'Casey. In « John Cassidy », cioè nel personaggio fittizio in cui si adombra il vero O'Casey, Ford ritrovò certo l'immagine del-

l'eroe nazionale gaelico: rude, violento, beone, fantasioso; sempre pronto a fare a pugni, a ubriacarsi di birra, a innomorarsi di una ragazza dai capelli rossi o a intonare *The Rising of the Moon* (a proposito: quando potremo vedere il trittico girato da Ford nel '57 con questo titolo, annunciato in Italia come *Storie irlandesi* e mai distribuito?). « Cassidy » è il tipo estroverso e imprevedibile reso popolare, in una versione accentuatamente alcoolitica, dal compianto Brendan Behan.

Non è possibile oggi stabilire se Ford avrebbe fatto qualcosa di memorabile con il copione de *Il magnifico irlandese*, che gli piaceva moltissimo, né riconoscere le parti girate da lui prima di cadere ammalato e venir sostituito da Cardiff. Nella filmografia dei « Cahiers » si legge: « Ford dichiara di aver girato due giorni soli, ma sul montaggio definitivo la sua parte rappresenta circa 18 minuti: lo scavo del fossato che apre il film, la maggior parte delle scene fra Rod Taylor e Julie Christie, una delle scene nel bar e la maggior parte delle inquadrature di Flora Robson ». Tutto il film, comunque, affonda in una dimensione di grigiore, non ha spunti di autentica vitalità né rivela una particolare fantasia. Un critico americano, parafrasando James Joyce, lo ribattezzò « Ritratto di un artista come giovane muscolare ». Infatti Rod Taylor, che in altre occasioni ci era parso un buon attore, ha l'aria di voler sopraffare fisicamente i compagni, la regìa e il pubblico. Recita prendendo tutti di petto, minacciosamente, e sempre come se dovesse buttar giù la scenografia a spallate. Tanto spreco di energia non va molto d'accordo con l'idea che noi avevamo di O'Casey, uno dei maggiori drammaturghi del secolo, autore fra l'altro di *The Plough and the Stars* che fu filmato da Ford trent'anni fa (1936), subito dopo *The Informer* (Il traditore). Ma O'Casey, per quanto congeniale, non porta fortuna al regista hollywoodiano: anche allora le critiche furono pessime.

La verità è che Ford è veramente un cineasta all'antica, legato alle forme del cinema americano classico. Stavolta aveva accettato di esumare il genere della biografia romanzata, in auge nel decennio delle « Scie » mondadoriane e dei travestimenti di Paul Muni. È quel modo di presentare la storia in pantofole di cui abbiamo un saggio nelle scene che riguardano l'« Abbey Theatre » con Lady Gregory (Edith Evans) e Yeats (Micheal Redgrave): una semplificazione da teatro dei ragazzi, dalla quale la verità di un grande episodio culturale esce malamente umiliata. Ma non dimentichiamo che il film è firmato da Jack Cardiff, il colpevole è lui.

Missione in Manciuria, girato a Hollywood finita la convalescenza, è la odissea di un gruppo di missionarie laiche. Siamo nell'Estremo Oriente quarant'anni fa: anche il gusto è dell'epoca, benché lo spunto sia stato forse rinfrescato dalle rivolte del Congo. Nella prima parte i fordiani ritroveranno con piacere il segno del maestro: Anne Bancroft, la dottoressa spregiudicata che capita in un ambiente represso e bigotto, ha la simpatia degli « outcasts » dei grandi film fordiani. E a *Stagecoach* rimanda di continuo la situazione per quel tipico isolare un piccolo gruppo ed esporlo a un pericolo che mette a nudo le nevrosi e fa esplodere le contraddizioni. L'ambiente della missione ricorda, anche figurativamente, le stazioni di posta della celebre diligenza: e c'è, nel tratteggio dei personaggi, una nota inattesa di sincerità. C'è anche una bellissima scena quando scoppia l'epidemia di colera: la dottoressa dà un'occhiata a

un cadavere, grida all'assistente di portar lontani i bambini, una grande agitazione si crea all'improvviso mentre i piccoli si muovono in fila cantando l'immancabile « Shall We Gather at the River? ». Insomma, pur nei modi ripetitivi di un artista senile, la prima metà di *Missione in Manciuria* ha un tono personale che non delude. Con l'arrivo dei ribelli, tutti alti due metri, calvi e vestiti di pelli, avviene il patatrac. Il film prende una svolta goffamente melodrammatica, si trasforma in un carnevale di banalità e scopre una sciocca propensione al razzismo. Di fronte alle scivolate di un soggetto impossibile, Ford sembra divertirsi a prendere in giro la materia che gli è stata imposta. Se non è una parodia, poco ci manca.

TULLIO KEZICH

Uccellacci e uccellini

R., *s.* e *sc.*: Pier Paolo Pasolini - *f.*: Mario Bernardo e Tonino Delli Colli - *scg.*: Luigi Scaccianoce - *c.*: Danilo Donati - *m.*: Ennio Morricone - *mo.*: Nino Baragli - *int.*: Totò (il padre), Ninetto Davoli (il figlio), Femi Benussi, Riccardo Redi - *p.*: Alfredo Bini per la Arco film - *o.*: Italia, 1966 - *d.*: Cidif.

Se vorremo, per questa stagione cinematografica, indicare un film che raggiunge come pochi altri altezze di purezza e di poesia, pur nella diversità di risultati tra prima e seconda parte, dovremo fermarci, anzitutto, su *Uccellacci e uccellini* di Pier Paolo Pasolini. Se vorremo, anche, indicare un'opera che raccoglie insieme a vividi frammenti di smalto, sconnessioni e detriti, magari travestendoli da fonèmi (« dove vanno gli uomini? - Boh! »), e che, pur nato in clima strutturalista, manca di architettura, faremo bene a non disinteressarci di *Uccellacci e uccellini*. Infine, parleremo ancora del film di Pasolini se vorremo scegliere, nella produzione cinematografica internazionale, un'opera che affronta coraggiosamente e con novità, sul piano tematico e linguistico, le crisi di valori, di credenze, di sistemi ideologici, che sono caratteristiche del nostro tempo. Ecco un certo numero di motivi, ci sembra, che dànno a sufficienza una prima idea del peso che acquista *Uccellacci e uccellini* nella produzione attuale, e che depongono sulla singolarità, sulla opportunità e sulla necessità, direi, del film, che è ora opera poetica, ora discorso serio e utile, e non importa se non conclude, se non rompe del tutto gli schemi delle nostre concezioni di vita, da una parte, e del linguaggio usato, logorato, dall'altra, per imporre qualcosa di nuovo: perché anche tutto ciò che appartiene a questi anni della nostra vita non riesce a concludere e non riesce a rompere. Anche noi viviamo a fianco di un corvo moralista, come i protagonisti di *Uccellacci e uccellini*, che ci redarguisce, che ci fà la lezione, che ci richiama all'ordine, e che alla fine, dopo averlo subìto, forse anche superato, divoriamo sia per liberarcene, sia per assorbirlo. Mai come oggi gli uomini hanno divorato tanto se stessi e il prossimo, le idee proprie e quelle degli altri. La fagocitazione simboleggia « ad abundantiam » una condizione morale che è tipica del nostro tempo.

Uccellacci e uccellini riprende un tipo di film appena apparso nella storia del cinema, e rimasto inavvertito, dimenticato, fino a ridiventare, con Pasolini, del tutto nuovo. Questo tipo di ironica fiaba ideologica (che, civet-

(1) Cfr.: *Uccellacci e uccellini* di P.P. Pasolini, Garzanti, Milano, 1966, alla parte « Scritti teorici e critici ».

tando coi neologismi, l'autore chiama « ideocomica ») non l'abbiamo trovato, al cinema, che nel disegno animato. Non dico quello di Walt Disney, che è proprio la fiaba tradizionale, senza nessuna sorpresa, ma di Masereel, di Bartosch, di Rolland: ancora dei marxisti, o assai vicini ai marxisti, credo. Il rimando è all'*Idée*, che Masereel e Bartosch realizzarono tra il 1930 e il 1934, e che era un discorso tutto di carattere ideo-drammatico (allineiamoci con la terminologia dello scrittore) e sociologico; alla *Revolte des machines* o *La Pensée dechainée* che Rolland e Masereel non riuscirono a portare compiutamente sullo schermo; al *Film-Grootesk* di Masereel, che rimase come « Libro d'ore ».

Nei tentativi cinematografici o paracinematografici che ora ho citato è un dibattito di idee che è proprio degli anni venti, e trenta: la critica del mondo moderno dominato dalle macchine, nella *Revolte*; un attacco al capitalismo e al clericalismo nell'*Idée*, figura di una donna inseguita che rappresenta la verità. Allora, quell'invito al dibattito, alla « tribuna » viva, non ebbe un seguito. Riuscirà questa riproposta di Pasolini a farlo accettare?

L'assenza, in questo dibattito ideologico in forma fiabesca, di un episodio di circa dieci minuti, quello indicato come « L'uomo bianco », o « Il domatore e l'aquila », che l'autore ha abolito — se ne ha purtuttavia lo scenario nel volume « Uccellacci e uccellini » edito da Garzanti — può giustificare, dal punto di vista estetico, la carenza di taglio che nel film — realizzato, come accennavamo, con ambizioni strutturaliste — sussiste, giacché Pasolini l'aveva originariamente ideato e costruito in quel certo modo. I valori poetici, tuttavia, non per questo si attenuano. Il racconto dei due frati giullareschi che cercano di capire il linguaggio degli uccelli e che dopo lungo studio riescono a comunicare con loro è di una altezza poetica esaltante, che il cinema ci ha dato poche volte. Bisogna pensare a *Francesco giullare di Dio* di Rossellini per trovare qualcosa di altrettanto puro nel cinema italiano. V'è la semplicità della pittura primitiva — si pensi ai quadretti di Sano di Pietro —, la divina stoltezza delle cantiche francescane, la autonomia e il rigore — almeno qui — della musica da chiesa. Lo stesso paesaggio ha la felicità di scelta del *Vangelo secondo Matteo.*

La grande trovata è di affidare a Totò il ruolo del frate Ciccillo. E v'è trovata anche nello scegliere quel prato solcato da pietre, dove Totò danza la lingua degli uccelli senza tradire le sue origini di « slogato », di « pazzariello », di « marionetta » disossata e umanizzata. Abbia Pasolini di queste intenzioni, di questi adattamenti geniali, al proprio linguaggio, di elementi linguistici preesistenti: ma non ci obblighi a chiamarli « cinèma », « grafèma » e « fonèma! ». Li crei poeticamente, ma non ci vincoli poi anche a una terminologia che qui è il frutto di una creazione cerebrale, senza convincente rispondenza nella sostanza, e che farebbe saltare dai tùmuli i « pionieri », che verrebbe rigettata dal senso assoluto di libertà, dal dispregio degli schemi, di « maestri » che sono i veri genitori-costruttori del linguaggio cinematografico e delle sue problematiche!

Nella terminologia proposta da Pasolini troviamo anche gli « imsegni » (immagini significanti) e i « linsegni » (parole), che fanno tanto « Congresso dei Dantisti Dentisti ». Viene a mente una battuta ironica nel giardino di villa Generone: « Sono disposto ad ammettere un polilinguismo in Dante ... ». A queste prezioserie non arriverebbero

neppure gli « specificatori » dell'Opojaz, spesso ignorati — qui Pasolini non c'entra — da certi trattatisti di semiologia, che sanno tutto su Barthes, poco o niente sulle ricerche di Ejženstein e Sklovskij, cui si riferisce anche Barbaro nel suo « Film: soggetto e sceneggiatura » (2) in pagine ove mostra di non ignorare i problemi del « quod significat » e del « quod significatur ».

Barbaro aveva dato un senso anche a « prosa » e « poesia » nel cinema, che hanno avuto accezioni diverse nel problema teorico del film — basti pensare che a un certo momento si considerava « prosa » il film di finzione e « poesia » il documentario —; e poi v'è chi ha considerato il film, come la letteratura, d'arte o trattenimento, oppure d'autore o di mestiere. Anche la suddivisione che Pasolini propone, di « cinema di poesia » e « cinema in prosa », ignorando questi precedenti, può risultare, se non improvveduta, almeno arbitraria.

Che legame resta tra le premesse teoriche, strutturaliste, del volume occasionato dal film, e l'opera in sé?

Uccellacci e uccellini non riesce minimamente — mi sembra — a dare l'idea di quel che potrebbe essere una opera concepita strutturalisticamente. Per avere un esempio di film di questo tipo bisogna ricorrere ad *Aleksandr Nevskij*: qui c'è la *costruzione costante* che esige lo strutturalismo; ma quanti altri autori di film ne sono capaci? L'artista, il più delle volte, e non solo quello cinematografico, è capace solo di correlazioni formali. Quasi tutta l'arte moderna — eccettuati i costruttivisti — ne è testimonianza, e non per questo dovrebbe esser meno degna di stima. Ma l'opera « strutturalista » che Pasolini farebbe intendere nei suoi saggi teorici premessi allo scenario (Garzanti, *op. cit.*) qui assolutamente non sussiste: si è accennato dell'abolizione di un episodio e dello sbilancio tra una parte e l'altra, un episodio e l'altro: e tutto ciò non è strutturalista!

Vedrei nell'episodio « der concime », nella topografia di Borgo Monnezza e di Via Mangiapasta o Strappalenzuola, negli scanzonati, sarcastici titoli di testa, sulla musica del cantastorie Domenico Modugno, più Carmelo Bene (e ne sono un ammiratore) che lo strutturalismo! E in mezzo al film, isolata, una parabola che è un capolavoro: il colloquio dei francescani Ciccillo e Ninetto con gli uccelli.

Il film è tutto metaforico e simbologico; prima d'ogni altra cosa, però, è autobiografico. E qui va riconosciuto che *Otto e mezzo*, nel presentare la crisi di un regista, ha fatto scuola. Sono venute *Les Créatures* della Varda, cioè la crisi di uno scrittore (fumettistico, popolaresco, sia pure, ma scrittore); ed ecco, in pari tempo, *Uccellacci e uccellini*, che è la crisi di un intellettuale. Più delle *Créatures*, questo, affine ad *Otto e mezzo*, del pari autobiografico, anche se l'intellettuale non è « rappresentato »: ne prendono il posto due personaggi, Totò e Ninetto, incamminati in una interminabile strada. Sono personaggi che, al modo loro, cercano la verità, che sono alle prese con la realtà di ogni giorno, che si imbattono in un corvo sgradevole che fa loro la critica, e non sanno far di meglio, per farlo tacere, che mangiarlo. La strada percorsa da Totò e da Ninetto — dall'autore, quindi — rispecchia la necessità di progredire e la realtà del mondo, con la esigenza di AMORE, più volte riaffermata; con

(2) Cfr.: *Film: soggetto e sceneggiatura* ai paragrafi « Contenuto e forma » e « La tecnica e i valori formali » del primo capitolo. Sta in *Antologia di Bianco e Nero*, vol. I, pagg. 591-593.

l'incontro di Luna, che per loro è semplicemente la beatitudine possibile, la donna, e la purezza nell'ingenuità — anche se trattasi di passeggiatrice —, l'empireo a portata di mano; con la visione del funerale di Togliatti che è mortalità della politica (« la politica e la morte unite con la violenza » dice Pasolini) di fronte alla eternità della poesia.

Sì, tutto l'apologo degli uccelli conta, ma le centinaia di migliaia di cittadini ai funerali di Togliatti sono una realtà, la politica è una realtà: e qui è uno dei significati del film. Che però non ne esclude un altro, e potrebbe identificarsi in questo estremo confronto, in questo estremo « scandalo »: attraverso lo « scandalo » di questa sincerità (la politica è mortale) allo « scandalo » della poesia (l'amore è eterno).

MARIO VERDONE

Tom e Jerry per qualche formaggino in più

Programma composto da undici cortometraggi a disegni animati: 1) SAFETY SECOND (Fuochi artificiali) - *r.*: William Hanna e Joseph Barbera - *animazione*: Ray Patterson, Ed Barge, Kenneth Muse, Irven Spence, Al Grandmain - *m.*: Scott Bradley - *p.*: Fred Quimby per la M.G.M. - *o.*: U.S.A., 1950 (Technicolor, 7 minuti); 2) FRAIDY CAT (Il gatto stregato) - *r.*: William Hanna e Joseph Barbera - *m.*: Scott Bradley - *p.*: M.G.M. - *o.*: U.S.A., 1942 (Technicolor); 3) DEPUTY DROOPY (Drup vice-sceriffo) - *r.*: Tex Avery -*p.*: M.G.M. - *o.*: U.S.A., 1955 (Technicolor, 7 minuti, della serie « Droopy Cartoons »); 4) THAT'S MY PUP (Figlio, figlio mio) - *r.*: William Hanna e Joseph Barbera - *animazione*: Ed Barge, Ray Patterson, Kenneth Muse, Irven Spence - *m.*: Scott Bradley - *p.*: Fred Quimby per la M.G.M. - *o.*: U.S.A.,1953 (Technicolor, 7 minuti, della serie « Tom and Jerry Cartoons »); 5) SCREWBALL SQUIRREL (Lo scoiattolo pazzarellone) - *r.*: Tex Avery - *s.*: Heck Allen - *animazione*: Preston Blair, Ed Love, Ray Abrams - *m.*: Scott Bradley - *p.*: M.G.M. - *o.*: U.S.A., 1944 (Technicolor); 6) THE INVISIBLE MOUSE (Jerry il fantasma) - *r.*: William Hanna e Joseph Barbera - *animazione*: Ed Barge, Richard Bickenbach, Don Patterson, Irven Spence - *m.*: Scott Bradley - *p.*: Fred Quimby per la M.G.M. - *o.*: U.S.A., 1947 (Technicolor, 7 minuti, della serie « Tom and Jerry Cartoons »); 7) HALF-PINT PALOMINO (Il cavallino innamorato) - *r.*: Dick Lund - *p.*: M.G.M. - *o.*: U.S.A., 1953 (Technicolor, 7 minuti, della serie « Barney Bear Cartoons »); 8) THE MISSING MOUSE (Il topolino bianco) - *r.*: William Hanna e Joseph Barbera - *animazione*: Ray Patterson, Ed Barge, Kenneth Muse, Irven Spence - *m.*: Edward Plumb - *p.*: Fred Quimby per la M.G.M. - *o.*: U.S.A., 1952 (Technicolor, 6 minuti, della serie « Tom and Jerry Cartoons »); 9) THE THREE LITTLE PUPS (I tre cuccioli) - *r.*: Tex Avery - *p.*: M.G.M. - *o.*: U.S.A., 1954 (Technicolor, 7 minuti); 10) MOUSE INTO SPACE (Il topino astronauta) - *r.*: Gene Deitch - *p.*: M.G.M. - *o.*: U.S.A. (Technicolor); 11) JOHANN MOUSE (A tempo di valzer) - *r.*: William Hanna e Joseph Barbera - *commento*: Hans Conried - *animazione*: Kenneth Muse, Ray Patterson, Ed Barge, Irven Spence - *m.*: Scott Bradlev - *p.*: Fred Quimby per la M.G.M. - *o.*: U.S.A., 1953 (Technicolor, 8 minuti, della serie « Tom and Jerry Cartoons ») - *d.*: M.G.M.

Di Tex Avery, il più originale e intelligente animatore della Metro-Goldwyn-Mayer all'epoca di Fred Quimby, si sa pochissimo, alcuni anzi ne mettono addirittura in dubbio l'esistenza, a causa del mistero che lo avvolge e che avvolge la sua opera. Inoltre i suoi film, non molti ma estremamente significativi, sono poco noti, appaiono raramente nelle antologie di disegni animati, sfuggono spesso all'attenzione critica. Già dieci anni fa Walter Alberti, nel suo libro sul cinema d'animazione, lamentava che in Italia il nome e le opere di Avery fossero pressoché sconosciuti. Oggi, la situazione non è punto mutata, e se Hanna e Barbera e altri animatori del gruppo

di Quimby sono noti ai grandi e ai piccoli e i loro film diffusi sugli schermi cinematografici e televisivi, Avery rimane sconosciuto ai più. È con piacere quindi che salutiamo l'uscita di questa ennesima antologia di Tom e Jerry, che comprende, oltre ad alcuni filmetti di Hanna e Barbera, non recenti (risalgono agli anni della guerra), e ad uno di Gene Deitch di scarso valore, tre opere di Avery che richiedono un discorso particolare.

La caratteristica essenziale dell'arte di Avery è il gusto raffinato e un poco sarcastico della demistificazione, che si esplica in una dilatazione degli elementi drammatici e narrativi fino ai limiti dell'assurdo, in un piacere dell'esagerazione dei termini reali che ne fanno uno dei più genuini artisti surrealistici dell'animazione. In questa direzione egli è veramente il maestro di Jones e di Freleng, che spesso tuttavia accentuano l'esasperazione ritmica del racconto a scapito dell'approfondimento psicologico dei personaggi e della loro determinazione sociale. I tre film compresi nella presente antologia permettono una prima sommaria individuazione artistica di Avery, perché bene ne mettono in luce i tratti principali.

Screwball Squirell (Lo scoiattolo pazzarellone, 1944) inizia come uno dei soliti e stucchevoli filmetti disneyani, con l'animaletto, grazioso e delicato, che saltella sull'erba tra alberi, cespugli e fiori, su uno sfondo scenografico che discende direttamente dal bosco di *Biancaneve.* All'improvviso la comparsa dello « scoiattolo pazzerellone », dal pelo rosso, dallo sguardo astuto e dall'atteggiamento sprezzante, capovolge la situazione di partenza, abolisce le convenzioni dello spettacolo per bambini — quei toni delicati, quei colori soffusi, quei personaggi rosei e caramellosi, quelle storie esemplari — e prospetta allo spettatore smaliziato un racconto e dei personaggi di stoffa differente, dove l'assurdità delle situazioni, la violenza delle immagini, il ritmo frenetico e le continue invenzioni di linguaggio scoprono una realtà e una morale agli antipodi di quelle di Walt Disney e della società ch'egli rappresenta. Il film si dipana tutto attorno agli inseguimenti, ai dispetti, agli scherzi dello scoiattolo e di un cane, bonaccione e crudelone, che gli fa da « spalla » ed è continuamente punteggiato di battute salaci, di immagini corrosive, di ammiccamenti e strizzatine d'occhio nei confronti dello spettatore, che è direttamente portato in causa dall'autore, compartecipe quasi dei misfatti del protagonista. Il ribaltamento delle concezioni disneyane avviene sul medesimo terreno linguistico, utilizzando le medesime formule artistiche di Disney, a differenza di quanto aveva fatto Bosustow e l'U.P.A.; ma i risultati sono, a mio avviso, ancor più sorprendenti, la critica è maggiormente corrosiva, coglie il segno e lascia una traccia profonda.

Un discorso analogo si dovrebbe tenere riguardo a *The Three Little Pups* (I tre cuccioli, 1954), che è la storia dei « tre porcellini » riveduta e corretta dalla penna graffiante di Avery. Ma qui, oltre alle invenzioni gustosissime, al ritmo frenetico del racconto, alla satira continua del mondo disneyano, cui si aggiunge la satira non meno pungente della società del benessere e del televisore, che addormenta gli animi e annebbia l'intelligenza, c'è il personaggio riuscitissimo del « lupo cattivo ». Flemmatico, bighellone, scansafatiche, costretto a recitare la parte di « villain » che non gli si addice, è quanto di più antidisneyano si possa immaginare, all'interno di una struttura artistica che dell'arte di Disney ripete gli elementi esteriori. La favola

edificante dei « tre porcellini », nelle mani di Avery, diventa la bomba per far saltare in aria una società borghese e conformista, che proprio nei « tre porcellini » che si difendono dal « lupo cattivo » trova la sua esemplificazione più immediata, a livello infantile.

Con *Deputy Droopy* (Drupy vicesceriffo, 1955) siamo nell'ambito del divertimento intelligente e gustoso. Due banditi tentano di rubare il denaro tenuto sotto custodia dallo sceriffo del paese e dal suo flemmatico aiutante Droopy; ma sono costretti, per non farsi udire, ad ogni sorta di acrobazie, di sotterfugi, di astuzie, finché, sfiduciati, rinunciano al bottino, consegnandosi allo sceriffo di propria volontà. L'originalità del film è tutta nell'esasperazione degli elementi comici fino e oltre al limite dell'assurdo. Gli effetti visivo-sonori sono tali e tanti che il racconto ne rimane quasi schiacciato, ma riescono tuttavia a dare alla narrazione un ritmo travolgente, attraverso la progressiva accumulazione dei « gags » fino allo scioglimento finale, che giunge come una liberazione. Qui il surrealismo di Avery si esplica nei suoi elementi più chiari ed espliciti.

GIANNI RONDOLINO

I documentari

America, paese di Dio

R.: Luigi Vanzi - *s.* e *sc.*: Augusto Marcelli e Luigi Vanzi - *commento*: Italo Calvino - *f.* (Techniscope, Technicolor): Benito Frattari - *m.*: Armando Trovajoli - *mo.*: Mario Serandrei - *p.*: Alfonso Sansone e Enrico Chroscicki per la Sancro film - *d.*: Cineriz.

Circa quindici anni fa nasceva in Sicilia per la iniziativa dei fratelli Agostino e Alfonso Sansone una cooperativa di giovani documentaristi: alcuni palermitani, altri provenienti dal Centro Sperimentale di Cinematografia. Si chiamò Sperimental Film e ne facevano parte, oltre ad Alfonso ed Agostino Sansone, l'italo-argentino Fernando Birri, allievo del Centro, dimostratosi poi uno dei più dotati registi sudamericani con *Los inundados*, Ettore Settineri, che doveva diventare esperto Unesco per i mezzi audiovisivi e trasferitosi prima in Cambogia poi al Lago Tchad, Enzo D'Amico, Peter Hollander, Margaret Tait, Anna Gruber, il fotografo Enzo Sellerio, Francesco Raitano e Gianni Narzisi, io stesso: più tardi si aggiunsero al gruppo Enrico Chrocinski, Gian Luigi Polidoro, Aldo Franchi, Giulio Petroni, e qualche altro. L'intenzione era di dedicarsi al documentario e uscirono da questa esperienza, a mio ricordo, i seguenti cortometraggi, in particolar modo centrati sulla vita sociale e il folklore siciliano: *Immagini popolari siciliane* (*sacre e profane*), cui furono interessati Mario Craveri, Mario Serandrei, e il prof. Giuseppe Cocchiara, *Alfabeto notturno*, *Selinunte* (*I templi coricati*), *Mestieri per le strade*, *I giudei di San Fratello*, *Pietra bianca*, *Serpotta*, *Cappella di Ruggero*, *Le Madonie*; inoltre altri documentari sull'arte, sul lavoro, anche sul folklore, di viaggio, girati nella penisola e in altri paesi: in Egitto, e, da Gian Luigi Polidoro, in America.

La produzione di documentari doveva approdare, per l'unione dei Sansone e di Chrocinski, alla Sancrofilm: fu la volta dei film diretti da Carlo Lizzani e Marco Ferreri (in special modo *L'oro di Roma* e *L'ape regina*). Poi riaffiorò l'interesse per il documentario, questa volta di lungometraggio, con grandi risorse spettacolari, e fu la volta di *America, paese di Dio*.

L'intento era ancora di inserirsi nella grande tradizione documentaristica, con una particolare carica, e umanesimo, italiani. Nei primi documentari brevi le ambizioni erano minori, i temi ben circoscritti, l'*équipe* funzionava con omogeneità di intenti. I risultati furono abbastanza felici e non mancarono le soddisfazioni in patria con un

« Nastro d'argento » e in campo internazionale con proiezioni in selezioni Unesco e a Cannes, premi a Bruxelles, San Paulo, ecc. In *America, paese di Dio* è la stessa sete di scoperta, o di riscoperta, il senso del pittoresco, il rinvenimento di temi spettacolari desunti dalla vita, che già avevano caratterizzato il « saggio » *Immagini popolari siciliane* e *Mestieri per le strade*, nonché *I giudei di San Fratello* di Agostino Sansone, e *San Francesco* e *Italiani d'America* di Gian Luigi Polidoro. Forse manca in questo lungometraggio quella unità che le altre meno impegnative produzioni possedevano; e ce ne avverte, peraltro, lo stesso *générique*, dove firma la regìa Luigi Vanzi e la realizzazione Agostino Sansone, mentre è Mario Serandrei autore del montaggio: e si sa quante volte il Serandrei si inserì in una produzione diventandone quasi co-autore. Una unità assoluta non offre neppure la musica, agilmente combinata col visivo, che è firmata da Armando Trovajoli e Angelo F. Lavagnino. Il testo reca la firma di Italo Calvino. Nato dalle immagini, si sente che è arrivato a cose fatte, che lo scrittore ha tentato un discorso proprio, non sempre ottenendo la necessaria fusione. Le idee che esprime — infatti — precedono o arrivano dopo: non sempre combaciano, talvolta forzano il visivo.

Un concetto base che il documentario vuol comunicare è che l'America non è staccata dalla religiosità: la cerca, ne sente il bisogno, talvolta la possiede in maniera esibizionistica, ingenua, o sbagliata, con suoi profeti bizzarri, le sue sette anacronistiche, i suoi anabattisti *amish*. E insieme il film vuole rappresentarci lo spirito collettivo che anima ogni aspetto della società americana, i divari profondi tra nord e sud, tra bianchi e neri, tra gente che ha avuto successo e vinti. Anche se si sente, nel corso del film, la presenza di più mani, il reportage giornalistico che la pellicola ci tramanda è pieno di interesse. Le immagini sono talvolta critiche, spietate, ma corrispondenti all'esistente, verificate, non ovvie.

Si confronti a questo punto *America, paese di Dio* con *Africa addio!* e si vedrà come il primo sia sincero, non appoggiato ad artifici o preconcetti di natura ideomorale. V'è nel film di Vanzi e dei Sansone un *andare verso*, un cercar di capire, laddove il film di Jacopetti è un *fuggire* l'Africa nuova e i suoi complessi problemi. *America, paese di Dio* registra fatti di vita, là dove nell'altro — come il corvo, come lo sciacallo — si cerca invece il cadavere, il sangue, la morte, magari rappresentata da infimi episodi di cronaca o da stragi di branchi di animali, forse prefabbricate. Un gruppo sparuto di mercenari — ad esempio — può rappresentare tutta l'Africa Ma l'umanità di *America, paese di Dio*, buona o meno buona che sia, è veramente l'America. Gli angeli in motocicletta, i neo-nazi, i miseri Appalachi, rovinati dall'abbandono delle miniere di carbone, non sono presi ad emblema di tutti gli U.S.A. Sono fenomeno a sé, in un paese ricco di vita, di problemi, di diversità: e se là si registra il disordine, la disorganizzazione, un punto di vista da negriero, che non riesce a vedere i fermenti di vita costruttiva anche nel brancolare, nell'esitare, nello sperimentare e nello sbagliare, qui si registrano la energia (anche il bamboleggiamento senile, anche la energia mal riposta, d'accordo), lo spirito organizzativo, l'ordine sociale, messi in pari luce che l'insufficienza o il non senso.

Insomma *America, paese di Dio* non ignora tutto il positivo, accanto al negativo o al mediocre, si cerca l'au-

tenticità, senza scegliere tra il pittoresco e l'ingrato: ma una autenticità che nasce dalla vita degli indiani Navajo, diventati ricchi sfruttatori di giacimenti, dagli sport più aggressivi, praticati su larga scala, dall'autosegregazione degli abitanti della Appalachia, e da altro ancora.

America, paese di Dio sa rendere questo piacere di sentirsi vivi che è proprio degli americani, questo vivere insieme che è fatto anche di stordimento, che rivela persino, in qualche caso, il rintontimento (sorte ingrata comune a tanti campioni di energia), ma che è fatto anche di ricerca, di desiderio di migliorarsi, e di uno star bene che va oltre il benessere del « beatnik ».

Incongruenze, paradossi, incredibilità « marziane » dell'America: il film le passa in rassegna spietatamente, frugando e rifrugando. Astronauti che si allenano, corse automobilistiche sulla sabbia, vecchi al bagno, maniaci del motore e anabattisti in carrozza, contrari alla macchina. Il film riesce a darci un'immagine dell'America che ha utilmente valore sociologico. Più omogeneo, meno indulgente alle ripetizioni, più « d'autore » questo sarebbe stato un documentario esemplare: è tale, comunque, nella sua fisionomia attuale — che non tradisce lo spettatore, che non delude chi è interessato alla realtà sociologica — da dare uno sguardo attento, tutt'altro che in superficie, sull'America contemporanea.

MARIO VERDONE

Vol. III (tomo I e tomo II): SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Panorami delle varie cinematografie - Correnti e generi - Analisi comparate: film e testo letterario - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi strutturali dei più importanti film dell'epoca e del passato - Recensioni.

Saggi e critiche sono di J. Comin, E. Cecchi, G. Viazzi, U. Casiraghi, R. Paolella, L. Bianconi, F. Pasinetti, A. Pietrangeli, D. Purificato, P. P. Trompeo, L. Chiarini, U. Barbaro, M. Praz, R. May, G. Paolucci, G. Puccini, E. Fulchignoni, F. Pertile, E. Cancellieri, V. Bonajuto, G. Usellini, G. Guerrasio, R. Mariani, V. Bartoccioni, G. Tucci, V. Marinucci, U. De Franciscis, M. Verdone, A. Magli, W. Dirani, G. De Santis, M. Antonioni, V. N. Novarese, A. Valente, R. Assunto, M. Mida, ecc.

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: *La kermesse héroïque, Un chien andalou, Ettore Fieramosca, Via delle Cinque Lune, Gelosia.*

Sceneggiature desunte dal montaggio: *L'histoire d'un Pierrot, I proscritti, Variété, A nous la liberté.*

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 e saggi di sceneggiature italiane dell'epoca (*Scipione l'Africano, La peccatrice, Piccolo mondo antico, Addio giovinezza, Alfa Tau, Bengasi, La bella addormentata*).

In « Appendice » due « spunti per film » di Michelangelo Antonioni e Mario Praz.

Vol. V: INDICI

Repertorio dei titoli di film e nomi di registi citati nei quattro volumi.

Ogni volume, di circa 800 pagg. (per complessive 4204 pagg.) e di formato 13,7×23, è rilegato in tela con sopracoperta. Costo dell'intera opera (indivisibile) L. 40.000

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Film usciti a Roma dal 1°-IX al 31-X-1966

a cura di ROBERTO CHITI

Alfie.
Alle 10,30 di una sera d'estate - v. *10:30 p.m. Summer.*
Ammutinamento nello spazio - v. *Mutiny in Outer Space.*
Amori di una bionda, Gli - v. *Lasky jedné plavovlasky.*
Arabesque.
Arizona Colt.
Arrivano i russi, arrivano i russi - v. *The Russians Are Coming, the Russians Are Coming.*
Assassino conosce la musica, L' - v. *L'assassin connaît la musique.*
A sud-ovest di Sonora - v. *The Appaloosa.*
Atragon - v. *Kaitei gunkan.*
Battaglia dei giganti, La - v. *Battle of the Bulge.*
Battaglia di Algeri, La.
Beau Geste.
Bibbia, La.
Borman.
Caccia, La - v. *The Chase.*
Caccia alla volpe.
Caduta delle aquile, La - v. *The Blue Max.*
Cassa sbagliata, La - v. *The Wrong Box.*
Che notte, ragazzi!
Chi ha paura di Virginia Woolf? - v. *Who's Afraid of Virginia Woolf?*
5 dollari per Ringo - v. *Cinco pistolas de Texas.*
Colorado Charlie.
Combattenti della notte - v. *Cast a Giant Shadow.*
Come rubare un milione di dollari e vivere felici - v. *How to Steal a Million Dollars.*
Come utilizzare la garçonnière - v. *Pad ... and How to Use It.*
18ª spia, La - v. *I Deal in Danger.*
Dinamite Jim.
Duello a El Diablo - v. *Duel at Diablo.*
... E il diavolo ha riso - v. *Mademoiselle.*
F.B.I. Operazione gatto - v. *That Darn Cat!*
Fiume di dollari, Un.
Giochi di notte - v. *Nattlek.*
Grande colpo dei 7 uomini d'oro, Il.
Hotel Paradiso.
Incredibile Murray, L' - v. *A Thousand Clowns.*
Inferno a Caracas / Fünf vor 12 in Caracas.
Magnifico straniero, Il - v. *Rawhide.*
Missione speciale Lady Chaplin.
Modesty Blaise, la bellissima che uccide - v. *Modesty Blaise.*
Né onore né gloria - v. *Last Command.*
Nevada Smith.
Otto facce di bronzo - v. *Rotten to the Core.*
Papavero è anche un fiore, Il - v. *The Poppy Is Also a Flower.*
Per pochi dollari ancora.
Piacevoli notti, Le.
Posta grossa a Dodge City - v. *A Big Hand for the Little Lady.*
Proibiti amori di Tokyo, I - v. *Akujo.*
Ragazza « Made in Paris » - v. *Made in Paris.*
Requiem per un agente segreto.
Rififi internazionale - v. *Du rififi à Paname.*
Rita la zanzara.
Scotland Yard, operazione Soho - v. *The Primitives.*
Sette dannati, I - v. *Brennender Sand.*
7 monaci d'oro.
Se tutte le donne del mondo ... (Operazione Paradiso).
Sipario strappato, Il - v. *Torn Curtain.*
Spara forte, più forte ... non capisco.
Spie uccidono in silenzio, Le.

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

Le note critiche sono redatte da Ernesto G. Laura.

AKUJO (I proibiti amori di Tokyo) — r.: Yusuke Watanabe - **s.** e **sc.:** Kikuma Shimoizaka - **f.** (Superscope): S. Nishikawa - **m.:** C. Watanabe - **mo.:** Y. Nagasawa - **int.:** Yusuke Watanabe, Mayumi Ogawa, Hizuro Takachiho, Mako Midori, Tatsuo Umemiya, Shigemi Kitahara - **p.:** Tohei Comp. - **o.:** Giappone, 1964 - **d.:** regionale.

ALFIE (Alfie) — r.: Lewis Gilbert - **scg.:** Peter Mullins - **f.** (Techniscope, Technicolor) - **Altri int.:** Denholm Elliott (l'uomo dell'aborto), Alfie Bass (Harry), Graham Stark (Humphrey), Murray Melvin (Nat), Sydney Tafler (Frank) - **p.:** Lewis Gilbert e John Gilbert per la Sheldrake - **o.:** Gran Bretagna, 1966.

Vedere giudizio di G. B. Cavallaro a pag. 70 e altri dati a pag. 91 del n. 7-8 luglio-agosto 1966 (Festival di Cannes).

APPALOOSA, The (A sud-ovest di Sonora) — r.: Sidney J. Furie.

Vedere recensione di Tullio Kezich e dati in un prossimo numero.

ARABESQUE (Arabesque) — r.: Stanley Donen.

Vedere recensione di M. Morandini e dati in questo numero.

ARIZONA COLT — r.: Michele Lupo - **s.:** Luciano Martino, Ernesto Gastaldi - **sc.:** E. Gastaldi - **f.** (Techniscope, Technicolor): Guglielmo Mancori e Francisco Marin - **m.:** Franco De Masi - **scg.:** Walter Patriarca - **mo.:** Antonietta Zita - **int.:** Giuliano Gemma (Arizona Colt), Fernando Sancho (Gordon), Corinne Marchandi (Jane), Roberto Camardiel (Doppio Whisky), Rosalba Neri (Dolores), Giovanni Pazzafini (Kay), Pietro Tordi (pastore), Andrea Bosic (Pedro), Mirko Ellis (sceriffo), Gérard Lartigau (John), Renato Chiantoni, Valentino Macchi, Tom Felleghi, Gianni Solaro, Emma Baron - **p.:** Elio Scardamaglia per la Leone Film - Ci.Ti. / Arturo Gonzales / Orphée Production - **o.:** Italia-Spagna-Francia, 1966 - **d.:** Interfilm (regionale).

ASSASSIN CONNAIT LA MUSIQUE, L' (L'assassino conosce la musica) — r.: Pierre Chenal - **s.:** Dal romanzo « Une chaumiere et un meurtre » di Fred Kassak - **sc.:** P. Chenal e F. Kassak - **f.:** Marc Fossard - **m.:** Paul Misraki - **scg.:** Jacques Paris - **mo.:** Suzanne Rondeau - **int.:** Maria Schell (Agnès), Paul Meurisse

(Lionel Fribourg), Sylvie Bréal (Marie-José Fribourg), Claude Mann (Francis), Christa Lang (Christine), Noël Roquevert (papà Duvillard), Jacques Dufilho (il medico), Mossaz (il pianista) Marcel Pérès, Pierre Sergeol, Fernand Guiot - **p.** : Ray Ventura per la Hoche Productions & Géneral Production - **o.** : Francia, 1963 - **d.** : regionale.

BATTAGLIA DI ALGERI, La — **r.** : Gillo Pontecorvo - **d.** : regionale.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 7 e dati a pag. 23 del n. 9-10, settembre-ottobre 1966 (Mostra di Venezia).

BATTLE OF THE BULGE (La battaglia dei giganti) — **r.** : Ken Annakin.

Vedere recensione di M. Morandini e dati in questo numero.

BEAU GESTE (Beau Geste) — **r.** : Douglas Heyes - **r. II° unità**: Joe Kane - **s.** : dal romanzo di Percival Christopher Wren - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Bud Thackery - **m.** : Hans J. Salter - **scg.** : Alexander Golitzen, Henry Bumstead - **mo.** : Russell F. Schoengarth - **int.** : Guy Stockwell (Beau Geste), Telly Savalas (Dagineau), Doug McClure (John), Leslie Nielsen (ten. de Ruse), Robert Wolders (Fouchet), David Mauro (Boldini), Leo Gordon (Krauss), Michael Constantine (Rostov), Joe De Santis (magg. Beaujolais), Malachi Throne (Kerjacki), X. Brands (Vallejo), Michael Carr (sergente), Patrick Whyte (Surgeon), Ava Zamora (ballerina), George Keymas, Jeff Nelson, Hal Hopper, Duane Grey, David Gross, Chuck Wood, Ted Jacques, Vic Lundin (legionari) - **p.** : Walter Seltzer per l'Universal - **o.** : U.S.A., 1966 - **d.** : Universal.

BIBBIA, La — **r.** : John Huston.

Vedere recensione di M. Verdone e dati in un prossimo numero.

BIG HAND FOR THE LITTLE LADY, A (Posta grossa a Dodge City) — **r.** : Fielder Cook.

Vedere recensione di Tullio Kezich e dati nel prossimo numero.

BLUE MAX, The (La caduta delle aquile) — **r.** : John Guillermin.

Vedere recensione di Morando Morandini e dati in questo numero.

BORMAN — **r.** e **s.** : John Huxley [Bruno Paolinelli] - **sc.** : Jack Souryan [Giovanna Soria] - **f.** : (Techniscope, Technicolor) : Bob Presley [Vitaliano Natalucci] - **m.** : Tèo Usuelli - **scg.** : Claude-Jean Bloc - **mo.** : Raymond Fontaine - **int.** : Robert Kent [Sandro Moretti], Liana Orfei, Dominique Boschero, Moa Tahi, Muller, Adriano Micantoni, Kitty Swan, Serge Nadaud, Ray Moore, Dany Crawfordow - **p.** : Italspettacolo - Saba Cin. / Radius - **o.** : Italia-Francia, 1965-66 - **d.** : Cidif (regionale).

BRENNENDER SAND (I sette dannati) — **r.** : Raphael Nussbaum - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : Wolf Göthe, Misch Herbst - **m.** : Siegfried Wegener - **scg.** : Amiram Schamir - **int.** : Daliah Lewie (la futura Daliah Lavi, nel ruolo di Dina), Gerd Günter Hoffmann, Abraham Eisenberg, Uri Zohar, Oded Kottlar, Gila Almagor, Nathan Cogan, Oded Teomi, Abraham Ronai, Joseph Baschi, Ginsburg, Scheich Suliman, Scheich Ode Abu M'Amar - **p.** : Aero Film - **o.** : Germania Occ., 1960 - **d.** : Filmar (regionale).

CACCIA ALLA VOLPE — **r.** : Vittorio De Sica.

Vedere recensione di Guido Cincotti e dati in un prossimo numero.

CAST A GIANT SHADOW (Combattenti della notte) — **r.** : Melville Shavelson - **d.** : Dear-U.A.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 100 e dati a pag. 104, del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di San Sebastiano).

CHAMBERS OF HORRORS (Lo strangolatore di Baltimora) — **r.** : Hy Averback - **s.** : Ray Russell, Stephen Kandel - **sc.** : S. Kandel - **f.** (Technicolor) : Richard Kline - **m.** : William Lava - **scg.** : Art Loel - **mo.** : David Wages - **int.** : Cesare Danova (Anthony Draco), Wilfrid Hyde-White (Harold Blount), Laura Devon (Marie Champlain), Patrice Wymore (Vivian), Suzy Parker (Barbara Dixon), Patrick O' Neal (Jason Cravette), Tun Tun (señor Pepe de Reyes), Philip Bourneuf (ispettore Strudwick), Jeanette Nolan (signora Ewing Perryman), Marie Windsor (madame Corona), Wayne Rogers (serg. Albertson), Vinton Hayworth (giudice Randolph), Richard O' Brien (dott. Cobb), Inger Stratton (Gloria), Berry Kroeger (Chun Sing), Charles Seel (rev. Hopewell), Ayllene Gibbons (la ragazza del bar) - **p.** : Hy Averback e Jim Barnett per la Warner Bros - **o.** : U.S.A., 1966 - **d.** : Warner Bros.

CHASE, The (La caccia) — **r.** : Arthur Penn.

Vedere recensione di G. B. Cavallaro e dati in questo numero.

CHE NOTTE RAGAZZI! — **r.** : Giorgio Capitani - **s.** : Paolo Levi - **sc.** : Marcello Fondato, Luisa Montagnana - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Godofredo Pacheco - **m.** : Piero Umiliani - **scg.** : Roman Calatayud - **mo.** : Renato Cinquini - **int.** : Philippe Leroy (Tony Green), Marisa Mell. (Monica), Alberto Lionello (capitano Rodriguez), Franco Fabrizi (Luis de Mendoza), Pepe Calvo (tassista), Conrado Sanmartin (Humbert), Nieves Navarro (Consuelo), Loris Bazzocchi, Gianni Bonagura - **p.** : Silvio Clementelli per la Clesi Comp. Prod. Cinemat. / Atlantida Film - **o.** : Italia-Spagna, 1966 - **d.** : Medusa (regionale).

CINCO PISTOLAS DE TEXAS (5 dollari per Ringo) — **r.** : Ignacio F. Iquino - **s.** e **sc.** : I. F. Iquino, Mike Roberts - **d.** : Franco Dal Cer - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Victor Monreal - **m.** : Enrique Escobar su motivi di Francesco De Masi (dai film **Una bara per lo sceriffo** e **La spietata colt del Gringo**) - **scg.** : Andres Valve, Mary Jo Laws - **mo.** : Mauricio Bautista - **int.** : Anthony P. Taber [Julio P. Tabernero], Vicky Lagos, Alberto Farnese, Maria Pia Conte, Indio Gonzales, Jeanette Rock, Spencer Parker, Romano Giomini, Gila, Eduardo Zaraga, Fernando Rojo - **p.** : I.F.I.S.A. / Cineproduzioni Associate - **o.** : Spagna-Italia, 1965 - **d.** : Filmar (regionale).

COLORADO CHARLIE — **r.** : Robert Johnson [Roberto Mauri] - **s.** e **sc.** : Nino Stresa - **f.** (Eastmancolor) : Edmondo Affronti - **m.** : Gioacchino Angelo - **scg.** : Giuseppe Ranieri - **mo.** : Marcello Malvestiti - **c.** : Giordano Ferrari - **int.** : Jacques Berthier, Barbara Hudson [Brunella Bovo], Charlie Lawrence [Livio Lorenzon], Andrew Ray, Paolo Solvay, Roland Wilde, Louis Chavarro, Anthony Ross, Erika Blanc, Hugo Arden [Ugo Sasso], Alfred Rice [Alfredo Rizzo], Gladys Richener, Charles Anderson - **p.** : Francesco Paolo Prestano per la European Film Prod. - **o.** : Italia, 1965 - **d.** : regionale.

DINAMITE JIM — **r.** : Alfonso Balcazar - **s.** e **sc.** : A. Balcazar, José Antonio de la Loma, Mario Pasca - **f.** (Eastmancolor) : Victor Monreal - **m.** : Nico Fidenco - **scg.** : Juan Alberto Soler - **mo.** : Otello Colangeli - **c.** : Berenice Sparano - **int.** : Luis Davila, Rosalba Neri, Fernando Sancho, Maria Pia Conte, Oldo Sambrell, Pajarito, Marcello Selmi, Carlos M. Sola, Adalberto Rossetti, Miguel De La Riva, Osvaldo Genezzani, Jack Back, Victor Israel - **p.** : P. C. Balcazar / Lux - **o.** : Spagna-Italia, 1966 - **d.** : regionale.

DUEL AT DIABLO (Duello a El Diablo) — **r.** : Ralph Nelson - **s.** : dal romanzo « Apache Rising » di Marvin H. Albert - **sc.** : M. H. Albert, Michel M. Grilikhes - **f.** (De Luxe Color) : Charles F. Wheeler - **m.** : Neal Hefti - **scg.** : Alfred Ybarra - **mo.** : Fredric Steinkamp - **int.** : James Garner (Jess Remsberg), Sidney Poitier (Toller), Bibi Andersson (Ellen Grange), Bill Travers (ten. Scotty McAllister), Dennis Weaver (Willard Grange), William Redfield (serg. Ferguson), John Hoyt (Chata), John Crawford (Clay Dean), John Hubbard (magg. Novak), Kevin Coughlin (Norton),

Jay Ripley (Tech), Jeff Cooper (Casey), Ralph Bahnsen (Nyles), Bobby Crawford (Swenson), Richard Lapp (Forbes), Armand Alzamora (Ramirez), Alf Elson (col. Foster), Dawn Little Sky (moglie di Chata), Eddie Little Sky (Alchise), Al Wyatt (minatore), Bill Hart (Caporale Harrington), J. R. Randall (Crowley), John Danheim (stalliere), Phil Schumacher (il soldato), Richard Farnsworth (I° macchinista), Joe Finnegan (II° macchinista) - **p.:** Ralph Nelson, Fred Engel per la Nelson-Engel-Cherokee-Rainbow-Brien Prod. **o.:** U.S.A., 1965 - **d.:** Dear-U.A.

DU RIFIFI À PANAME (Rififi internazionale) — r.: Denys de la Patellière - **s.:** Auguste Le Breton - **sc.:** A. Le Breton, D. de la Patellière, Alphonse Boudard - **f.** (Franscope, Eastmancolor) : Walter Wottitz - **m.:** Georges Garvarentz - **scg.:** Robert Clavel - **mo.:** Claude Durand, Vincenzo Tomassi - **int.:** Jean Gabin (Paulo les Diams), Gert Froebe (Walter), Nadja Tiller (Irène), George Raft (Binaggio), Mireille Darc (Lili), Claudio Brook (Mike Coppolano), Marcel Bozzufi (Marcamale), Dany Dauberson (Lea), Claude Brasseur (Giulio), Daniel Ceccaldi (commissario Noël), Yves Barsacq (il cinquantenne), Carl Nell (Sergio), Philippe Clair (il ferito), Jean Claude Bercq (Jo il pallido), Christa Lang, Franco Ressel, Mino Doro (Tony Ballester), Benny Reeves, Claude Cerval - **p.:** Films Copernic / Fida Cinematografica / Gloria Films - **o.:** Francia-Italia-Germania Occid., 1966 - **d.:** Fida (regionale).

FANTASTIC VOYAGE (Viaggio allucinante) — r.: Richard Fleischer - **s.:** Otto Klement, Jay Lewis Bixby - **sc.:** Harry Kleiner - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color) : Ernest Laszlo - **adatt.:** David Duncan - **e. f. s.:** L. B. Abbott, Art Cruickshank, Emil Kosa jr. - **m.:** Leonard Rosenman - **scg.:** Jack Martin Smith, Dale Hennesy - **titoli:** Richard Kuhn - **mo.:** William B. Murphy - **int.:** Stephen Boyd (Grant), Edmond O' Brien (gen. Carter), Donald Pleasence (dott. Michaels), Raquel Welch (Cora Peterson), Arthur Kennedy (dott. Duval), Arthur O' Connell (col. Reid), William Redfield (capitano Bill Owens), Jean Del Val (Jan Benes), Ken Scott (agente del servizio segreto), Shelby Grant (nurse), James Brolin (tecnico), Brendan Fitzgerald, Barry Coe - **p.:** Saul David per la 20th Century-Fox - **o.:** U.S.A., 1966 - **d.:** Dear-Fox.

Il primo film di fantascienza americano della stagione é, come sempre, affascinante e deludente. Affascinante per il mestiere di Fleischer, figlio di una bella firma del cinema di animazione (suo padre Max é il creatore di Popeye*), che ha saputo servirsi bene di ogni sorta di trucchi e di una scenografia particolarmente curata ; deludente perchè, ancora una volta, Hollywood crede che la fantascienza consista soltanto nei modellini e nella scenografia, trascurando la storia, gli sviluppi di sceneggiatura, i dialoghi. E sì che il film é ad alto costo, é uno, ad esempio, dei film scelti per il lancio della nuova diva (inesistente) Raquel Welch, ha dato luogo ad un romanzo di Isaac Asimov ispirato alla « screenplay » di Klement e Bixby. L'idea di un viaggio in micro-sommergibile all'interno di un corpo umano era degna di un Verne e densa di ogni possibile sviluppo, ma fatti e personaggi sono abbozzati alla brava e le battute del dialogo rasentano l'imbecillità. Malgrado le pretese moralistiche dell'antitesi fra i due scienziati, l'ateo e il credente, il film é privo di significato e dopo la prima mezz'ora, apprezzati i « dècors », é lecito anche sbadigliare.* (E.G.L.).

FINE MADNESS, A (Una splendida canaglia) — r.: Irvin Kershner.

Vedere recensione di Morando Morandini e dati in questo numero.

FIUME DI DOLLARI, Un — r.: Lee Beaver [Carlo Lizzani].

Vedere recensione di T. Kezich e dati in un prossimo numero.

GRANDE COLPO DEI 7 UOMINI D'ORO, Il — r.: Marco Vicario - **s.** e **sc.:** M. Vicario - **f.** (Technicolor) : Ennio Guarnieri - **m.:** Armando Trovajoli - **sc.g:** Eduardo Torre de la Fuente, Arrigo Equini - **mo.:** Nino Baragli - **int.:** Philippe Leroy (Alberto, il « professore »), Rossana Podestà (Georgia), Gastone Moschin (Adolf), Enrico Maria Salerno (il dittatore sudamericano), Gianpiero Albertini (Augusto), Gabriele Tinti (Aldo), Maurice Poli (Alfred), Manuel Zarzo (Alfonso), Dario De Grassi

(Anthony), Ennio Balbo, Sean Arrigan, Ignazio Spalla, Ignazio Leone, Renato Terra Caizzi, Luis Martin, Jacques Herlin, José Torres - **p.** : M. Vicario per l'Atlantida - **o.** : Italia, 1966 - **d.** : Regionale.

HOMME DE MARRAKECH, L' (L'uomo di Casablanca) — **r.** : Jacques Deray - **s.** : dal romanzo « Les pilleurs du dimanche » di Robert Page-Jones - **sc.** : José Giovanni, J. Deray, Henri Lanoë, Suzanne Arduini - **f.** (Eastmancolor) : Henri Raichi - **m.** : Alain Goraguer - **scg.** : Eduardo Torre de la Fuente - **mo.** : Paul Cayatte - **int.** : George Hamilton (Georges), Claudine Auger (Lila), Alberto de Mendoza (Travis), Daniel Ivernel (Vibert), Tiberio Murgia (José), Giacomo Furia, Renato Baldini - **p.** : Europazur / Benito Perojo / Jolly-Atlantis Film - **o.** : Francia-Spagna-Italia, 1966 - **d.** : regionale.

HOMME ET UNE FEMME, (Un uomo, una donna) — **r.** : Claude Lelouch - **d.** : Dear-U.A.

Vedere giudizio di G. B. Cavallaro a pag. 72 e dati a pag. 91 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di Cannes).

HOTEL PARADISO (Hotel Paradiso) — **r.** : Peter Glenville.

Vedere recensione di E. G. Laura e dati nel prossimo numero.

HOW TO STEAL A MILLION DOLLARS (Come rubare un milione di dollari e vivere felici) — **r.** : William Wyler.

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati in un prossimo numero.

I DEAL IN DANGER (La 18ma spia) — **r.** : Walter Grauman - **s.** e **sc.** : Larry Cohen - **f.** (De Luxe Color) : Sam Leavitt, Kurt Grigoleit - **m.** : Lalo Schifrin e Mullendore - **scg.** : Jack Martin Smith, Jack Collins, Rolf Zehetbauer - **mo.** : Jason Bernie, Dolf Rudeen - **int.** : Robert Goulet (David March), Christine Carere (Suzanne Duchard), Donald Harron (Spauling), Horst Frank (Luber), Werner Peters (Elm), Eva Pflug (Gretchen Hoffmann), Christiane Schmidter (Ericka von Lindendorf), John Van Dreelan (von Lindendorf) - Hans Reiser, Margit Saad - **p.** : Buck Houghton per la Rogo-20th Century Fox - **o.** : U.S.A., 1966 - **d.** : Dear-Fox.

INFERNO A CARACAS / FÜNF VOR 12 in CARACAS — **r.** : Billy Marshall [Marcello Baldi] - **s.** e **sc.** : Karl Heinz Vogelmann - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Rolf Kästel - **m.** : Piero Umiliani - **scg.** : Peter Rothe - **int.** : Giorgio Ardisson, Pascale Audret, Christa Linder, Luciana Angellillo, Harold Leipnitz, Horst Frank, Patrick Bernard, Maria Julia Diaz, Marion Grant, José Castillo Escalona, Salvatore Borghese, Andres Pascual Valeriano - **p.** : Wolf C. Harthwig per la Rapid / PEA / Société Nouvelle de Cinemat. - **o.** : Germania Occ.-Italia-Francia, 1966 - **d.** : PEA (regionale).

KAITEI GUNKAN (Atragon) — **r.** : Inoshiro Honda - **s.** e **sc.** : Shinichi Sezikawa - **f.** (Tohoscope, Eastmancolor) : Hajime Koizumi - **m.** : Hakira Ifukube - **e. s.** : Eiji Tsuburaya - **mo.** : I. Honda - **altri int.** : Hiroshi Koizumi, Jun Tazaki, Ken Uehara, Kenji Sawara, Akemi Kita, Tetsuko Kobayashi, Akihiko Hirata, Robert Wess - **p.** : Tomoyuki Tanaka per la Toho Co. - **o.** : Giappone, 1964 - **d.** : regionale.

Vedere giudizio di T. Ranieri a pag. 46 e altri dati a pag. 53 del n. 10, ottobre 1964 (Festival di Trieste). Il film è ivi citato come Atoragon.

LASKY JEDNÉ PLAVOVLASKY (Gli amori di una bionda) — **r.** : Miloš Forman - **d.** : Variety.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 7 e dati a pag. 27 sul n. 10-11, ottobre-novembre 1965 (Festival di Venezia).

LAST COMMAND (Né onore né gloria) — **r.** : Mark Robson - **s.** : dal romanzo « Les Centuriones » di Jean Larteguy - **sc.** : Nelson Gidding - **f.** (Panavision, Technicolor) : Robert Surtees e Jack Willoughby - **m.** : Franz Waxman - **scg.** : John Stoll - **e. s.** : Manuel Baquero, Kit West - **mo.** : Dorothy Spencer - **int.** : Anthony Quinn (ten. col. Raspeguy), Alain Delon (capitano Esclavier), George Segal (Mahidi), Michèle Morgan (contessa di Clairefons), Maurice Ronet (capitano Boisfeuras), Claudia Cardinale (Aicha), Grégoire Aslan (Ben Saad), Jean Servais (gen. Méliès), Maurice Sarfati (ten. Merle), Jean-Claude Bercq (ten. Orsini), Syl Lamont (serg. Verte), Jacques Marin (il maggiore), Jean-Paul Moulinot (De Guyot), Andres Monreal (Ahmed), Gordon Heath (Dia), Simono (Sapinsky), René Havard (fratello di Raspeguy), Burt Kwouk (ufficiale viet), Armand Mestral (ufficiale pagatore), Al Mulock (paracadutista Mugnier), Marie Burke (madre di Raspeguy), Aldo Sambrell (Ibrahim), Jorge Rigaud (sacerdote), Roberto Robles (Manuel), Emilio Carrer (padre di Mahidi) Carmen Tarrazo (madre di Mahidi), Howard Hagan (pilota di elicottero), Mario de Barros (Geoffrin), Walter Kelly (maggiore M. P.), Robert Sutton (Yusseff), Simon Benzakein (arabo), Hector Quiroga (Bakhti), Felix de Pomes (speaker anziano) - **p.** : Mark Robson e John R. Sloan per la Red Lion - **o.** : U.S.A., 1966 - **d.** : Columbia-Ceiad.

MADE IN PARIS (La ragazza « Made in Paris ») — **r.** : Boris Sagal - **s.** e **sc.** : Stanley Roberts - **f.** (Panavision, Metrocolor) : Milton Krasner - **m.** : George Stoll - **scg.** : George W. Davis, Preston Ames - **mo.** : William McMillin - **c.** : Helen Rose - **cor.** : David Winters - **int.** : Ann-Margret (Maggie Scott), Louis Jourdan (Marc Fontaine), Richard Crenna (Herb Stone), Edie Adams (Irene Chase), Chad Everett (Ted Barclay), John McGiver (Roger Barclay), Marcel Dalio (Georges), Matilda Calnan (Cécile), Jacqueline Beer (Denise Marton), Marcel Hillaire (attendente), Michèle Montau (Elise), Reta Shaw (cantante del bar americano), Count Basie e il suo Ottetto, Mongo Santamaria e la sua Banda - **p.** : Joe Pasternak per la Euterpe - **o.** : U.S.A., 1966 - **d.** : M.G.M.

MADEMOISELLE (... E il diavolo ha riso) — **r.** : Tony Richardson - **d.** : Dear-U.A.

Vedere giudizio di G. B. Cavallaro a pag. 75, e dati a pag. 91 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di Cannes).

MISSIONE SPECIALE LADY CHAPLIN — **r.** : Alberto De Martino - **s.** e **sc.** : Sandro Continenza, Marcello Coscia, Luis de Diego Lopez - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Alejandro Ulloa e Federico Larraya - **m.** : Roberto Nicolai - **int.** : Ken Clark, Daniela Bianchi, Jacques Bergerac, Evelyn Stewart [Ida Galli], Helga Liné, Philippe Hersent, Mabel Karr, Alfredo Mayo, Peter Blades, Fernando Rey - **p.** : Fida Cinemat. / Les Prod. Jacques Roitfeld / Sincronia Film - **o.** : Italia-Francia-Spagna, 1966 - **d.** : Fida (regionale).

MODESTY BLAISE (Modesty Blaise, la bellissima che uccide) — **r.** : Joseph Losey - **d.** : Dear-Fox.

Vedere giudizio di G. B. Cavallaro a pag. 66 e dati a pag. 90 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di Cannes).

MUTINY IN OUTER SPACE (Ammutinamento nello spazio) — **r.** : Hugo Grimaldi - **s.** e **sc.** : Arthur C. Pierce - **f.** : Archie Dalzell - **m.** : Gordon Zahler - **scg.** : Paul Sylos - **miniature** : Edward Art Studios - **mo.** : George White - **int.** : William Leslie (Towers), Dolores Faith (Faith Mlntaine), Pamela Curran (Connie), Richard Garland (col. Cromwell), James Dobson (dott. Hoffman), Carl Crow (Webber), Harold Lloyd jr., Ron Stokes, Robert Palmer, Gabriel Curtis, Glenn Langan - **p.** : H. Grimaldi, A. C. Pierce per la Woolner Brothers-Hugo Grimaldi Production - **o.** : U.S.A. 1964 - **d.** : regionale.

NATTLEK (Giochi di notte) — **r.** : Maj Zetterling - **d.** : INDIEF (regionale).

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 11 e dati a pag. 23 del n. 9-10, settembre-ottobre 1966 (Mostra di Venezia).

NEVADA SMITH (Nevada Smith) — r. : Henry Hathawây - **mo. :** Frank Bracht - **altro scg. :** Al Roelofs - **e. s. :** George C. Thompson - **d. :** Paramount.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 99 e altri dati a pag. 104 del n. 7-8, luglio-agosto (Festival di San Sebastiano).

OSCAR, The (Tramonto di un idolo) — r. : Russell Rouse.

Vedere recensione di T. Ranieri e dati nel prossimo numero.

PAD... AND HOW TO USE IT (Come utilizzare la garçonnière) — r. : Brian G. Hutton - **s. :** dalla commedia « The Private Ear » di Peter Shaffer - **sc. :** Thomas C. Ryan, Ben Starr - **f.** (Technicolor) : Ellsworth Fredricks - **m. :** Russ Garcia - **superv. m. :** Joseph Gershenson - **scg. :** George Webb - **mo. :** Milton Carruth - **int. :** Brian Bedford (Bob Handman), James Farentino (Ted Veasey), Julie Sommars (Doreen), Edy Williams (Lavinia), Nick Navarro (beatnik), Pearl Schear (la donna grassa sul « bus »), Roger Bacon (Larry), Don Conreaux (Ralph), Barbara London (cameriera), Barbara Reid - **p. :** Ross Hunter per la Universal - **o. :** U.S.A., 1966 - **d. :** Universal.

PER POCHI DOLLARI ANCORA — r. : Kelvin Jackson Paget [Giorgio Ferroni] - **s.** e **sc. :** Augusto Finocchi, Massimiliano Capriccioli, Sandro Continenza, Remigio Del Grosso - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Rafael Pacheco de Usa - **m. :** Ennio Morricone, Gianni Ferrio - **scg. :** Ramiro Gomez - **mo. :** Antonietta Zita - **int. :** Giuliano Gemma, Dan Vadis, José Calvo, Angel Del Pozo, Sophie Daumier, Jacques Sernas, Andrea Bosic, Red Carter, Benny Reeves [Benito Stefanelli], Antonio Molino Rojo, Jacques Herlin, Men Fury [Furio Meniconi], Rick Piper, José Martin, Jacques Stany, Alberto Cevenini, Mimmo Poli - **p. :** Edmondo Amatuk per la Fida Cinemat./ Les Films Jacques Roitfeld / Epoca Films - **o. :** Italia-Francia-Spagna, 1966 - **d. :** Fida (regionale).

PIACEVOLI NOTTI, Le — r. : Armando Crispino e Luciano Lucignani - **s. :** Steno - **sc. :** Alessandro Continenza - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Erico Menczer, Leonida Barboni, Gabor Pogany - **m. :** Gino Marinuzzi jr. - **scg. c. :** Pier Luigi Pizzi - **mo. :** Marcello Malvestiti - **int. I° episodio :** Ugo Tognazzi (Uguccione), Magda Konopka (Fiammetta), Filippo Scelzo (messer Bindo) - **int. II° episodio :** Gina Lollobrigida (Domicilla), Adolfo Celi (Bernadozzo), Daniele Vargas (Fortebraccio da Montone), Eros Pagni (soldato) - **int. III° episodio :** Vittorio Gassman (Bastiano da Sangallo), Maria Grazia Buccella (Lucrezia Borgia), Gigi Ballista (Luca), Ida Galli (Angelica) - **Altri int. apparsi nei tre episodi :** Luigi Vannucchi, Dante Posani, Ernesto Colli, Glauco Onorato, Luigi Porietti - **p. :** Mario Cecchi Gori per la Fair Film - **o. :** Italia, 1966 - **d. :** Titanus.

THE POPPY IS ALSO A FLOWER (Il papavero è anche un fiore) — r. : Terence Young - **s. :** da un'idea originale di Ian Fleming - **sc. :** Joe Eisinger - **f.** (Eastmancolor) : Henri Alekan - **m. :** Georges Auric - **scg. :** Maurice Colasson - **mo. :** Monique Bonnot, Peter Thornton - **int. :** Senta Berger (la « stella » del night-club), Stephen Boyd (Benson), Yul Brynner (colonnello Salem), Angie Dickinson (Linda Benson), Hugh Griffith (il capo della Tribù), Anthony Quayle (il capitano), Rita Hayworth (Monica), Jack Hawkins (gen. Bahar), Trevor Howard (Lincoln), E. G. Marshall (Jones), Marcello Mastroianni (ispettore Mosca), Amedeo Nazzari (capitano Disonno), Gilbert Roland (Marco), Omar Sharif (dott. Rad), Nadja Tiller (dottoressa Bronowska), Jean-Claude Pascal, Harold Sakata, Barry Sullivan, Eli Wallach, Georges Géret, Jocelyn Lane, Trini Lopez, Luisa Rivelli, Laya Raki, Silvia Sorrente, Howard Vernon, Marilù Tolo, Violette Marceau, Gilda Dahlberg, Morteza Kazerouni, Bob Cunningham, Ali Oversi - **p. :** Telsun Foundation - **o. :** U.S.A., 1966 - **d. :** Medusa (regionale).

PRIMITIVES, The (Scotland Yard, operazione Soho) — r. : Alfred Travers - **s.** e **sc. :** A. Travers, Moris Farhi - **f. :** Michael Reed - **m. :** Edmundo Ros -

scg. : Bill Kellner - **mo.** : Alfred Cox - **int.** : Jan Holden (Cheta), Bill Edwards (Peter), Rio Fanning (John), George Mikell (Claude), Terence Fallon (serg. Henry), Derek Ware (Philip), Peter Hughes (capo ispettore Wills), John Barrard (Noneydew) - **p.** : Negus Fancey per la Border - **o.** : Gran Bretagna, 1962 - **d.** : regionale.

RAWHIDE (Il magnifico straniero) — **r.** : Daugherty Herschel e Justus Addiss - **s.** e **sc.** : Richard Carr e David Lang - **f.** : Howard Schartz - **m.** : Rudy Schrager (per l'ediz. italiana : Italo Fischietto) - **scg.** : John B. Goodman - **mo.** : Paul Krasny - **int.** : Clint Eastwood, Eric Fleming, Louis Hayward, Lloyd Corrigan, Luana Anders, Robert Donner, Paul Brinegar, Holly McIntyre, Slim Pickens, James Murdock, Terry Becker, Steve Raines, Roy Engle, Ian Arvan, Robert Yuro - **p.** : Bernard L. Kowalsky e Bruce Celler per la CBS Film Incorp. - **o.** : U.S.A. 1961 e 1963 - **d.** : UNIDIS (regionale). Il film é formato da due telefilm della serie appunto intitolata RAWHIDE.

REQUIEM PER UN AGENTE SEGRETO — **r.** e **s.** : Sergio Sollima - **sc.** : Sergio Donati, S. Sollima - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Carlo Carlini - **m.** : Antonio P. Olea - **scg.** : Tadeo Vilalba, Roman Calatayud - **mo.** : Francisco Jaumandreu - **int.** : Stewart Granger (Bingo), Peter Van Eyck (Rubeck), Daniela Bianchi (signora Bressart), Giulio Bosetti (Eric), Giorgia Moll (Edith), Gianni Rizzo (Atenopolus), Maria Granada, Beni Deus, Luis Induñi, Enrique Navarro, Franco Andrei, Wolf Hillinger, Mirella Panfili, John Carlsen - **p.** : PEA / Constantin / Venus - **o.** : Italia-Germania Occid.-Spagna, 1966 - **d.** : PEA (regionale).

RITA LA ZANZARA — **r.** : George Brown - **s.** : Sergio Benotti - **sc.** : Lina Wertmüller (che é anche la regista dei numeri musicali) - **f.** (Eastmancolor) : Dario Di Palma - **m.** : Bruno Canfora - **scg.** : Fabrizio Frisardi - **mo.** : Franco Fraticelli - **int.** : Rita Pavone (Rita), Giancarlo Giannini (Paolo), Bice Valori (direttrice collegio), Peppino De Filippo (Carmelo), Vittorio Congia (Ciccio), Giusi Raspano Dandolo (vice direttrice collegio), Turi Ferro (il professore barbuto), Laura Efrikian (Lidia), Nino Taranto (il provveditore), Gino Bramieri, Tania Lopert, Milena Vucotic, Rosella Spinelli, Sergio Ferranino, Mirella Panfili e Teddy Reno - **p.** : Sergio Bonotti e Gilberto Carbone per la Mondial Te. F. - **o.** : Italia, 1966 - **d.** : Titanus.

ROTTEN TO THE CORE (8 facce di bronzo) — **r.** : John Boulting - **s.** : da un'idea di John Warren, Len Heath - **sc.** : Jeffrey Dell, Roy Boulting, J. Warren, L. Heath - **f.** (Panavision) : Freddie Young - **f. II° unità** : Skeets Kelly - **m.** : Michael Dress - **scg.** : Alex Vetchinsky - **e. s.** : Wally Veevers - **mo.** : Teddy Darvas - **int.** : Anton Rodgers (il Duca), Eric Sykes (Hunt), Ian Bannen (Vine), Dudley Sutton (Jelly), Kenneth Griffith (Lenny), James Beckett (Scapa), Charlotte Rampling (Sara), Victor Maddern (O' Toole), Thorley Walters (Preston), Avis Bunnage (contessa), Peter Vaughan (sir Henry), Raymond Huntley (governatore prigioni), Ian Wilson (Chopper Parsons), Kenneth Dight (Dirty Bertie), John Baker (Drainpipe Fred), Frank Jarvis (Moby), Richars Coleman (ispettore Hewlett), Arthur Skinner (Nick La Bibbia), Barbara Everest (signora Dick), Margaret Lacey (miss Rossiter), Cameron Hall (l'ammiraglio), Basil Dignam (il generale), Robert Bruce (maggiore), Neil Hallett (Comandante guardie) - **p.** : Roy Boulting e Phil Shipway per la Tudor - **o.** : Gran Bretagna, 1965 - **d.** : regionale.

RUSSIANS ARE COMING, THE RUSSIANS ARE COMING, The (Arrivano i russi, arrivano i russi) — **r.** : Norman Jewison - **s.** : dal romanzo « The Off-Islanders » di Nathaniel Benchley - **sc.** : William Rose - **f.** (Panavision, De Luxe Color) : Joseph Biroc - **m.** : Johnny Mandel - **scg.** : Robert F. Boyle - **mo.** : Hal Ashby, J. Terry Williams - **e. s.** : Daniel W. Hays - **int.** : Carl Reiner (Walt Whittaker), Eva Marie Saint (Elspeth Whittaker), Alan Arkin (Rozanov), Brian Keith (Link Mattocks), Jonathan Winters (Norman Jonas), Theodore Bikel (il capitano), Paul Ford (Fendall Hawkins), Tessie O'Shea (Alice Foss), John Phillip Law (Kolchin), Andrea Dromm (Alison), Ben Blue (Luther Grilk), Sheldon Golomb (Pete Whittaker), Cindy Putnam (Annie Whittaker), Guy Raymond (Lester Tilly), Cliff Norton

(Charlie Jinkson), Dick Schaal (Oscar Maxwell), Philip Coolidge (Worter), Don Keefer (Irving Christiansen), Parker Fennelly (Everett), Doro Merande (Muriel Everett), Vaughn Taylor (Bell), Johnnie Whitaker (Jerry Maxwell), Danny Klega (Polsky), Ray Baxter (Brodsky), Paul Verdier (Maliavin), Nikita Knatz (Gromolsky), Constantine Baksheef (Vasilov), Alex Hasilev (Hrushevsky), Milos Milos (Lysenko), Gino Gottarelli (Kregitkin) - **p.:** N. Jewison per la Mirisch - N. Jewison Production - **o.:** U.S.A., 1965 - **d.:** Dear-U.A.

Vedere breve giudizio di D. Zanelli a pag. 79 del n. 9-10, settembre-ottobre 1966 (Festival di Berlino).

7 MONACI D'ORO — **r.:** Bernardo Rossi - **s. e sc.:** Fraser - **f.** (Panoramic' Eastmancolor) : Alfio Contini - **m.:** Piero Umiliani - **scg.:** Francesco Bronzi - **mo.:** Ornella Micheli - **int.:** Raimondo Vianello, Aldo Fabrizi, Magda Konopka, Marc Lawrence, Riccardo Billi, Alberto Bonucci, Gino Buzzanca, Memmo Carotenuto, Carlo Pisacane, Carlo Taranto, Nino Vingelli, Silvio Bagolini, Ugo Fancareggi, Ignazio Leone, Alfredo Rizzo, Franco Morici, Giuseppe Lauricella, Antonio Fidani, V. Andronico - **p.:** Ascot-Cineraid - **o.:** Italia, 1966 - **d.:** regionale.

SE TUTTE LE DONNE DEL MONDO... (Operazione Paradiso) — **r.:** Dino Maiuri - **R. II unità:** Alberto Pieralisi e Leopoldo Savona - **superv. tecnica:** Henry Levin - **s. e sc.:** D. Maiuri - **f.** (Technicolor) : Aldo Tonti - **m.:** Mario Nascimbene - **scg.:** Mario Garbuglia - **mo.:** Alberto Gallitti - **int.:** Michael Connors (Kelly), Dorothy Provine (Susan), Raf Vallone (Ardonian), Terry-Thomas (James-Lord Aldrich), Margaret Lee (Grace), Nicoletta Machiavelli (Silvia), Beverly Adams (Karin), Marilù Tolo (Gioia), Seyna Seyn (Wilma Soong), Sandro Dori (Omar), Nerio Bernardi, Oliver Greevy, Edith Peters, Renato Terra Caizzi, Jack Gwillin - **p.:** Dino De Laurentiis per la D. De Laurentiis Cinematografica S.p.A. - **o.:** Italia, 1966 - **d.:** Dear-Fox.

SPARA FORTE, PIU FORTE... NON CAPISCO — **r.:** Eduardo De Filippo.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati nel prossimo numero.

SPIE UCCIDONO IN SILENZIO, Le — **r.:** Mario Caiano - **s.:** David Moreno Mingote - **sc.:** Guido Malatesta, M. Caiano - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Julio Ortas - **m.:** Francesco De Masi - **scg.:** Jaime Perez Fogon Cubero e Galicia - **mo.:** Gianmaria Messeri - **int.:** Lang Jeffries, Emma Danieli, Andrea Bosic, Erika Blanc, José Bodalo, Mario Lanfranchi, José Marco, Gaetano Quartararo, Enzo Consoli, Maria Bogmajeva - **p.:** Terra Film - Filmes Cinematografica / Estela Film - **o.:** Italia-Spagna, 1966 - **d.:** regionale.

STREGA IN AMORE, La — **r.:** Damiano Damiani.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

10 : 30 P.M. SUMMER (Alle 10,30 di una sera d'estate) - **r.:** Jules Dassin.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

TEXAS, ADDIO — **r.:** Ferdinando Baldi - **s. e sc.:** F. Baldi, Franco Rossetti - **f.** (Ultrascope, Eastmancolor) : Enzo Barboni - **m.:** Anton Abril - **scg.:** Luigi Scaccianoce, Eduardo Torre de la Fuente - **mo.:** Sergio Montanari - **c.:** Giancarlo Simi - **int.:** Franco Nero (Bart), Elisa Montes (la mulatta), Cole Kitosh (Jimmy, fratello di Burt), José Suarez (Delgrado) Livio Lorenzon, José Guardiola, Luigi Pistilli, Gino Pernice, Antonella Murgia, Hugo Blanco, Ivan Scratuglia, Silvano Bacci - **p.:** B.R.C. Produzione Film - **o.:** Italia, 1966 - **d.:** Euro International Film.

THAT DARN CAT! (F.B.I. operazione gatto) — **r.:** Robert Stevenson - **r. II° unità:** Arthur J. Vitarelli - **s.:** dal romanzo « Undercover Cat » (ed. it.: « F.B.I. operazione gatto », Vallecchi ed.) di Mildred e Gordon Gordon - **sc.:** Mildred e Gordon Gordon, Bill Walsh - **f.** (Technicolor): Edward Colman - **m.:** Bob Brunner - **scg.:** Carroll Clark, William H. Tuntke - **mo.:** Cotton Warburton - **int.:** Hayley Mills (Patti Randall), Dean Jones (Zeke Kelso), Dorothy Provine (Ingrid Randall), Roddy McDowall (Gregory Benson), Neville Brand (Dan), Elsa Lanchester (signora MacDougall), William Demarest (Mac Dougall), Frank Gorshin (Iggy), Richard Eastham (Newton), Grayson Hall (Margaret Miller), Tom Lowell (Canoe), Richard Deacon (direttore «Drive-in»), Liam Sullivan (Graham), Don Dorrell (Spires), Gene Blakely (Cahill), Karl Held (Kelly), Ed Wynn (Hofstedder), Iris Adrian (padrona di casa) e il gatto siamese Tao - **p.:** Walt Disney, Bill Walsh e Ron Miller per la la Walt Disney Prod. - **o.:** U.S.A., 1965 - **d.:** Rank.

THOUSAND CLOWNS, A (L'incredibile Murray) — **r.:** Fred Coe.

Vedere recensione di Morando Morandini e dati in questo numero.

3 ON A COUCH (3 sul divano) — **r.:** Jerry Lewis - **s.:** da un racconto di Arne Sultan, Marvin Worth - **sc.:** Bob Ross, Samuel A. Taylor - **f.** (Technicolor): W. Wallace Kelley - **m.:** Louis Brown - **scg.:** Leo K. Kuter - **mo.:** Russel Wiles - **int.:** Jerry Lewis (Heather), Janet Leigh (dott. Elisabeth Acord), Mary Ann Mobley (Susan Manning), Gila Golan (Anna Jacque), Leslie Parrish (Mary Lou Mauve), James Best (Dott. Ben Mizer), Kathleen Freeman (Murphy), Buddy Lester (l'ubriaco), Renzo Cesana (l'ambasciatore), Fritz Feld - **p.:** Jerry Lewis per la Jerry Lewis Prod. - **o.:** U.S.A., 1966 - **d.:** Columbia-Ceiad.

C'è qualcuno, da noi e soprattutto a Parigi, che ritiene 3 on a Couch *uno dei film più interessanti dell'anno. Non neghiamo a Jerry Lewis, tornato regista di se stesso, la conferma di un estro assai personale, che lo distacca dai molti comici di « routine » che sforna periodicamente il cinema americano (oggi però meno di ieri). Reso celebre da un personaggio più o meno fisso di « disadattato », di complessato, di ultra-timido, Lewis ha avuto la trovata di rovesciare le carte, mostrandoci un Heather tanto abile e sfacciato da prendersi beffe di tre ragazze in cura psicanalitica assumendo per ciascuna di esse la personalità ideale dell'uomo dei loro sogni. Dopo* Le folli notti del dottor Jerryll, *il tema della psicanalisi ritorna in burletta ed è pretesto al comico per esibirsi in una galleria di tipi diversi, compreso uno femminile, « exploit » sempre irresistibile ma non proprio inedito. Il limite del film ci sembra consistere nel fatto che ripete con poche varianti situazioni tipiche del vecchio « vaudeville », realizzate per giunta con mano un po' stanca, a volte con mestiere decisamente fiacco. Nulla si aggiunge, insomma, ai meriti di Lewis, adagiandosi egli negli schemi della normale pellicola di intrattenimento.* (E.G.L.).

TOM E JERRY PER QUALCHE FORMAGGINO IN PIU'

*Vedere recensione di G. Rondolino e dati in questo **numero**.*

TORN CURTAIN (Il sipario strappato) — **r.:** Alfred Hitchcock - **s.** e **sc.:** Brian Moore - **f.** (Technicolor): John F. Warren - **m.:** John Addison - **scg.:** Hein Heckroth e Frank Arrigo - **mo.:** Bud Hoffman - **int.:** Paul Newman (prof. Michael Armstrong), Julie Andrews (Sarah Sherman), Lila Kedrova (Contessa Kuchinska), Hansjörg Felmy (Heinrich Gerhard), Tamara Toumanova (ballerina), Wolfgang Kieling (Hermann Gromek), Günther Strack (prof. Karl Manfred), Ludwig Donath (prof. Gustav Lindt), David Opatoshu (Jacobi), Gisela Fischer (dottoressa Koska), Mort Mills (fatttore), Carolyn Conwell (moglie del fattore), Arthur Gould-Porter (Freddy), Gloria Gorvin (fraulein Mann), Erik Holland (impiegato hotel), Heldey Mattinglyufficiale linee aeree), Peter Lorr (tassista), Norbert Schiller Gutman), Peter Bourne (Olaf Hengstrom), Frank Aberschal (direttore fabbrica) - **p.:** A. Hitchcock per la Universal - **o.:** U.S.A., 1966 - **d.:** Universal.

UOMO A METÀ, UN — r. : Vittorio De Seta - **d. :** Dear-Fox.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 8 e dati a pag. 24 del n. 6-10, settembre-ottobre 1966 (Mostra di Venezia).

WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF ? (Chi ha paura di Virginia Woolf ?) — r. : Mike Nichols.

Vedere recensione di E. G. Laura e dati nel prossimo numero.

WRONG BOX, The (La cassa sbagliata) — r. : Bryan Forbes.

Vedere recensione e dati in un prossimo numero

(Segue dalla pag. 2 di copertina)

I DOCUMENTARI

FOTO DI COPERTINA: Il regista Teodor Vul'fovič (in piedi) mentre dirige il film *Ùlitsa Njutona, dom odìin* (t.l.: Via Newton, 1, 1963).